

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

العرض المسرحى النسائى بين الثقافات

تأليف : چولى هوليدج وجوان تومبكينز

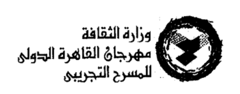
ترجمة : د. محمود كامل
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : أ.د. نبيل راغب

اهـــــــداء 2004

وزارة الثقافة

دار الأوبرا المصرية



العرض المسرحى النسائى بين الثقافات

تأليف : جولى هوليدج وجوان تومبكينز

ترجمة : د. محمود كامل

مركز اللغات والترجمة - اكاديمية الفنون

مراجعة : أ.د. نبيل راغب

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

تُرجم هذا الكتاب عن الأصل الإنجليزى :

Women's Intercultural Performance

Julie Holledge
and
Joanne Tompkins

Routledge 2000

كلمة وزير الثقافة

عندما طالعت موضوع الندوة الرئيسة لهذه الدورة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، توقفت أمام المحور الثالث من محاورها، والذى يطرح مسألة "موقع المسرح العربى فى زمن " الحداثة" و"ما بعد الحداثة " فنيًا وفكريًا" ". وفى تصورى أنه موضوع مهم، إذ لا شك أن هذا المحور سوف يبحث حال المسرح فى البلاد العربية، وعلاقته بالمجتمعات العربية فى واقعها الفكرى والسياسى والاجتماعى، وهل عانى المسرح العربى أزمة "حداثة" أو " ما بعد حداثة" معطلة ، وكيف تبدى مشروع الحداثة في المجتمعات العربية، وهل استطاعت تلك المجتمعات أن تدمج قيم الحداثة فى مسيرة تطورها، عندما تلقتها من الغرب، أو كانت هناك مقاومات وعقبات، سواء أكانت جلية وصريحة وواضحة، متصدية للتغيير، أم كانت مستترة ومتخفية، انتقائية خالطة ومراوغة، وكيف كانت إسهامات مناقشات قضايا مثل : العالمية والخصوصية، والتراث والمعاصرة، والغموض والتواصل، وغير ذلك من الثنائيات، وهل ساعدت على الدفع بحركة "الحداثة" و"ما بعد الحداثة"، أو عملت على تغييبهما معًا.

إن هذا المحور سوف يثرى النقاش حول البحث عن "الحداثة" و"ما بعد الحداثة" فى الوطن العربى بشكل عام، وهى قضية حالة ومهمة، ستضيئها هذه الندوة بوعى يؤدى إلى تساؤل أكثر نقدًا، سعيًا نحو قراءة واقعنا، وكشف

ومواجهة الصور الزائفة، والتلفيقات، وفخاخ الأوهام، وأقنعة المراوغات، تقويضًا لكل جمود فنى أو فكرى لا يستطيع أن يحول الوعى إلى معرفة تغير الواقع، وتعزز تقدمنا ضد كل ارتداد.

فاروق حسنى
وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

وصف " يورجن هابرماس" الحداثة بأنها " مشروع ولده جهد غير عاديٍّ من جانب مفكرى التنوير ، لتطوير علوم موضوعية ، وأخلاق كونية ، وقانون كونى، وفن مستقل وفقًا لمنطقها الداخلى" . أما فيما يخص تتبع تحديد بداية انبثاق الحداثة، فإن مسيرة هذا الجهد التنويرى- الذى أشار إليه هابرماس- إنما تعود إلى مطلع القرن الخامس عشر، إبان مجموعة من الأحداث التاريخية والعلمية والفكرية الفاصلة، والموصولة بتحلل جمود العقائد الكلية المطلقة، والمرتبطة بتوترات وتغيرات وصراعات جددت رؤية العالم وفقًا لأولوية المعرفة العلمية. لكن مع ذلك فإن اللافت للانتباه والمدهش حقًا، هو عدم إدراك "الحداثة" لذاتها فلسفيا إلا بعد انقضاء ما يقرب من ثلاثة قرون على انبثاق تسلسل ممكناتها عمليًا، منذ بداية القرن الخامس عشر، إذ تكشف الدراسات عن فكرة الحداثة أن "هيجل" هو الرائد الأول الذى وهب لها وعيها الفلسفى بذاتها.

ويؤكد "هابرماس" أن "هيجل" كان "أول من طرح فلسفيا مسألة قطعية الحداثة مع الإيحاءات المعيارية للماضى الغريب عنها.... إلا أن الحداثة لم تطرح على نفسها مسألة العثور على ضماناتها الخاصة فى ذاتها إلا فى نهاية القرن الثامن عشر. وتبلغ هذه المسألة من الحدة بحيث يمكن لهيجل أن يتناولها

بوصفها مسألة فلسفية، لا... بل يجعل منها المسألة الأساسية لفلسفته" . وقد باشرت الفلسفة من بعده انشغالها بقضية الحداثة، سواء بمحاولة الفهم والاستيعاب أو النقد أو الإدانة. لكن لا شك أن ثمة أهمية فى إدراك حركة الحداثة لذاتها فلسفيا، وانشغال الفلسفة عليها، إذ عزز ذلك القدرة على قراءة المعانى المركزية العامة التى تنتظم تناقضات أحداثها فى إطار سياقها، وهو ما أنتج صياغة توجهاتها الفكرية، والتعرف على معالمها ومنطقها، وهو ما كان بمثابة اقتحام شَكَّلَ صدمة فى مواجهة مجالات الوجود الاجتماعى كافة، حيث ارتكزت تلك التوجهات على اعتبار الماضى عبئًا يبعث على النفور ، ويستلزم ضرورة القطيعة الجذرية مع تواصل استبقاءات نماذجه ، واستعادات أصوله ومحدداته ومبادئه، وأيضًا اعتبار الواقع أكثر إيلاما فى الحالة التى هو عليها، وإن كان كحاضر يعد أصلا، وفى الوقت نفسه يعد عبورًا إلى ما لا ينتهى من المستجدات المستقبلية من الأحداث الفاصلة، والتى تنطلق من خيارات الحرية، والإدراكات الذاتية.

فى ضوء هذه المعالم والتوجهات، لا تعتبر الحداثة– إذن– أسلوبًا؛ لأنها– ببساطة– زعزعت مفهوم الاحتذاءات والتطابقات والتماثلات مع نماذج قبلية، بوصفها مرجعية فكرية أو فنية، ودفعت إلى التجاوز، والتخطى، والقطيعة، والفصل، وممارسة الاستقلال، وذلك ما شَكَّلَ رهانها للابتكار الخلاق، ولكل جديد، وقد انعكس فى إبداعات حركة الحداثة وتجلياتها أدبيًا وفنيًا، سعى كل مبدع إلى الوصول إلى أسلوب فردى مميز، وهو ما يتجسد واضحًا فى مشقة العثور على ما يجمع بين أى كاتبين من كتاب دراما الحداثة، مثلا ما يجمع بين إبسن ومترلنك، أو بين شنيتزلر وكلوديل، أو بين وايلد ولوركا، أو بين تشيخوف

ويتس، أو بين بيـرانديللو وسـينج، أو بين هاوبتـمـان وجـارى، أو بين مـارينتى ومـاياكوفسكى، أو بين بـريخت والداديين، إذ وفق مـا يؤكد جون فليتشر وجيمس مكفارلين، من الصعب البحث فى كتاب دراما الحداثة عن مـجموعات توحد فيما بينهـا تحـديدات صـارمـة وشـاملة. ولا شك أن ذلك يعـد تجـسـيـدًا لأهم مـعـالم الحداثة باعتبارها استكشافًا وانفتاحًا على كل الفضاءات الفـردية والاجتماعية وكل ما هو جديد.

وقـد ندد النقـد الحداثى بصـلابة الجسـد الاجـتمـاعى، وفق إيمان بأن له صلابة الأشياء الطبيعية. كما سخر من الاعتقادات غير العقلانية، وأعلن بطلان السلطات غيـر المبررة، وعـادى التقـاليد وكل نـظام قديم، وتبـرم من التـراث، ودعم وشـدد على الحـاضر الجـديد خوفًا مـن انبعـاث القـديم، ومن ثم نفى كل مـوروثات التجربة الجمالية فنيًا.

لقـد ولـدت الحـداثة مـحـاور صـراعـات على مـسـتويات مـتعـددة ومتنوعـة، سياسيًا، واجتماعيًا، واقتصـاديًا، وفكريًا، وفنيًا، كما رافقتها أحداث دولية هائلة، واختل مـسـارها، وعـانت أزمـة مـركبـة، وتعـرت رثاثتـهـا، فـأعلن بعضـهم مـوتـهـا، وتمسك آخرون باستمرارها، حتى اعتبر "برينو لاتور" دفاع " هابرماس " تبنيًا من جـديد لمشـروع الحداثة، إذ يعـتـقـد " لاتور" أن الحـداثة تعـد وهمًا، وتحـتـاج إلى مـراجـعـة. ويشـخص "إيهـاب حسن" العطب الذى عطل استـمـرارهـا وتواصلهـا فى نزوعهـا الـذى راح يصـور عـالمًا آليًا لا إنسـانيًا. ويضـيف أيضًـا أن التطورات التى رافقتها تحتم ضـرورة إعادة دراستها لكى نميز مـا استمر منهـا من عوامل. فهل جـاءت "مـا بعـد الحـداثة" كـمنعطف أصـيل لتـعـيـد فـحص الحـداثة وتقـويمهـا

ومراجعتها فى تناقضاتها والتباساتها ومستغلقاتها، أو أن "ما بعد الحداثة" - كما يرى " تيرى إيجلتون"- قد " نبعت من استحالة الحداثة، وأن هذه الاستحالة هى استحالة كانت متأصلة فيها منذ البداية، وليست ضربًا من الانهيار النهائى الذى يتيح - من ثمة - لما بعد الحداثة أن تولد"، أو أن "ما بعد الحداثة" - كما يؤكد "أرنست جيلنر"- تعد "بدعة سريعة الزوال، تدين بجاذبيتها لما يتبدى عليها من الإبهام الملغز الأصيل، ولن يطول الأمر بها قبل أن تسقط فى غياهب النسيان، تمامًا مثلما يحدث لسواها من البدع"؟ ومع كل ما تعرضت وتتعرض له " ما بعد الحداثة" من مساءلات فلسفية واتهامات مستمرة تصل إلى حد رفضها أساسًا، ومع أنها تطرح على التفكير الغربى مساءلة أسسه وتاريخه، وتعادى الاستمرار والسببية، والتشابه، والتكرار، وأكاذيب الجماعة، ورهانها الدائم على التنوع والتفتت، والتشظى، والاختلاف، والاختلال، والزائل، إلا أن هناك اهتمامًا فكريًا وثقافيًا يشكل دفعًا نحو ترسيخها. أيعنى ذلك فقدان الثقة بالحداثة وموتها حقًا، أم أنها ستجدد نفسها؟ صحيح أننا نطرح هذا العام فى الدورة السادسة عشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، وفى الندوة الرئيسة، موضوع "المسرح زمن ما بعد الحداثة"، لكن لأن الحدود بين "الحداثة" و"ما بعد الحداثة" متشابكة ومتاخمة ومتداخلة من حيث تعاقبهما التاريخى، لذلك فإن المحاور الثلاثة للندوة تتساءل عن : "الحداثة" و"ما بعد الحداثة" فى المسرح العالمى، ثم عن : صورة التراث الشعبى والتاريخى فى المسرح العالمى فى زمن "الحداثة" و"ما بعد الحداثة"، وأخيرًا عن: موقع المسرح العربى فى زمن " الحداثة" و"ما بعد الحداثة" فنيًا وفكريًا، وهو سؤال عربى بالدرجة الأولى، وإصلاحى أيضًا، يستهدف الكشف عن الحضور أو الغياب، والأسباب، ومدى تجليات الاستيعاب وجدية التفاعل والحوار.

إننا نعاود الاعتراف بالفضل والشكر للفنان فاروق حسنى وزير الثقافة، الذى حول المهرجان إلى مؤسسة مستقلة، كمؤسسة معنى لحرية الإبداع وتنوعه، مجسدًا بذلك تسيد الحرية واستمرارها فى التصدى لكل انغلاق، ومواجهة كل انحدار إلى التقوقع والانكفاء الذى يؤدى إلى ضياع التواصل الذى هو صياغة مستقبل الإنسانية.

أ.د/ فوزى فهمى

مقدمة

الثقافة والحركة النسوية والمسرح

الثقافة كمنتَج أو شئ أو مادة هى ثقافة انفصلت عن التجربة . إنها ثقافة تم إبطالها وتحويلها إلى سلع استهلاكية .

(Friedman 1994 a : vi)

يمكننا أن نعتبر البيثقافية (متعلق بثقافتين أو أكثر) شارعا ذا اتجاهين قائما على تبادل الاحتياجات . ولكن حين يكون الغرب مهيمنا على التوجهات الثقافية يمكننا فى هذه الحالة وصف نفس الشارع بأنه " حارة سد " .

(Bharucha 1993 : 2)

إنها ليست مسألة إيجاد عناصر مشتركة بين النصوص التى كتبتها أو أنتجتها نساء وتعريفها فى إطار نسوى وهو أمر فى اعتقادى ينطوى على ميتافيزيقا جنسية . إن دورنا يجب أن ينصب على تصور نظرية نسوية لعملية إنتاج النصوص واستهلاكها وهى نظرية لا تنفصم قطعا عن نظرية الثقافة .

(De Lauretis 1987 : 92)

تميل المشروعات المسرحية البيثقافية والتى تنشأ فى الغرب إلى التركيز على الجماليات أولا وعلى السياسة ثانيا بوصفهما أمرين سطحيين . وتصبح

البيثقافية " سياسية " فقط حين يشكو ناقد من (سوء) تصوير الآخر أو من الاستيلاء على الثقافة . ويعمل المسرح النسوى عادة فى هذه الأثناء فى الاتجاه المعاكس . وتصبح القاعدة السياسية الآمرة والتى تؤكد على النسوية ، أى مساواة المرأة بالرجل ، هى نقطة البداية للعرض النسوى . وحين ينتج النساء مسرحا بيثقافيا فغالبا ما يبدآن من النقطة التى تتلاقى عندها الثقافات كى تتحدث عن النساء . فى الصفحات التالية نستكشف أمثلة عديدة يتفتت فيها العرض البيثقافى للنساء بين الثقافة والنوع ، أو تقابل فيها الآخر (فى إطار النوع والثقافة) فى المسرح .

غالبا ما تكون الطرق التى تؤدى بها البيثقافية دورا مهما فى التفاعلات الثقافية على المستويين المحلى والدولى طرقا يعتريها التناقض . وفى الحقيقة تكثر التناقضات والمعارضات فى البيثقافية .

ونبدأ تحليلنا بوضع أنفسنا فى خضم هذه المصطلحات المتعارضة أحيانا . ويعكس موقفنا كامرأتين تعيشان فى أستراليا التناقض الدولى والمحلى . أى معنى لصلة ثقافية لا تمثل مشكلة مع استراليا ، البلد الذى نعيش فيه ، مثل هذا المعنى أمر مستحيل لكلينا ونحن نعيش ونعمل فى ثقافة شبيهة بثقافة مولدنا ولكنها ليست ثقافتنا نحن . إننا نشارك أهل هذا البلد لغتهم وننحدر من نفس جنسهم الغالب ، كما نشاركهم فهمهم للنزعة النسوية السائدة فى الثقافة التى نعيش فيها ، ولكن عملنا يفرض علينا التفاعل أكثر وأكثر مع أناس من ثقافات أخرى . ووصولنا إلى أى معنى ثابت للهوية يحول دونه واقع هجرتنا إلى

أستراليا . إن نشأتنا الغربية (الإنجليزية والكندية على التوالى) تجعلنا من المتمتعين بالرخاء الاقتصادى إذا ما قورنا بكثيرين لا ينتمون إلى الثقافة الغربية . لقد تأثر تراث كل منا بالآثار الكامنة للاستعمار . غير أن رغبتنا الدفينة هى العثور على نقاط شيقة فى داخل الهويات الوطنية التى ندعى حملها ، بدلا من أن نزعم بأن موقفنا عالمى وهو ما يجعلنا نواجه خطر قبول العضوية التلقائية لثقافات عديدة على حساب الاعتراف بالاختلاف الثقافى .

ظهر العرض المسرحى البيثقافى - فى شكله الحالى فى أواخر القرن العشرين - بشكل أساسى من ممارسات الفنانين الغربيين ، وخاصة ممارسة العروض خارج حدود أوطانهم . وتميل مدرسة ما بعد الحداثة إلى الترخيص باستعارة الأدوات الفنية من ثقافات مختلفة (فى الغرب وما وراءه) فى إطار ممارسات غربية وعالمية للمسرح . لقد وجدنا نفسينا قادرتين على الاشتراك فى أساسيات هذه الممارسات وقادرتين أيضا على نشر بعض الحجج المقنعة التى عرضها نقاد هذه الممارسات من خارج الغرب وبدلاً من محاولة الجلوس على جانبى السور المفترض .

يعكس هذا الموقف الداخلى والخارجى فى آن واحد مواقع متعددة الأبعاد تسكنها الثقافة والبيثقافية والنوع والعرض حاليا .

تقدم هذه الدراسة كثيرا من الجدل الدائر حول تطور واستهلاك أعمال وعروض بيثقافية للنساء ، وهو موضوع أهملته للأسف الأعمال النقدية التى تناولت البيثقافية والعرض بصفة عامة . نحن لا نقدم نموذجا محددا للبيثقافية

أو للعروض النسائية البيثقافية ، لأن مثل هذا النموذج ينطوى على مخاطرة ، إذ أنه يفترض وجود الكثير من أوجه الشبه بين الثقافات والممارسات المسرحية ، متجاهلا الكثير من الاختلافات المحلية المهمة . وبدلا من تقديم مثل هذا النموذج ، قدمنا طرقا للتفكير وتحليل العروض المعاصرة وخاصة العروض التى يؤديها الجسد النسائى بشكل يعكس ثقافة المؤدية. وبينما ينصب اهتمامنا على الأداء البيثقافى فإننا على دراية بأن المسرح المعاصر يميل إلى طرح نظريات خاصة بالعروض النسائية البيثقافية لمرحلة ما بعد الاستعمار ، كما أننا على علم بأن النقاد والجماهير على حد سواء تبحث عن طرق أكثر حدة تقرأ بها المسرح المعاصر . ويهدف هذا الكتاب إلى وضع استراتيجيات لقراءة المسرح المعاصر ، قراءة سياسية وثقافية .

إذا سلمنا بالتأثيرات المتعددة التى يتعرض لها المسرح والثقافة عامة ، لوجدنا أنه من المفيد حل بعض العقد النظرية المحددة وكذلك الاعتبارات السياسية والثقافية التى تشكل العروض المعاصرة . فالثقافة والنسوية والمسرح كلها تعمل كآليات تحدد وتنازع (فى آن واحد غالبا) النفس والهوية والتمثيل والسياق . ويساهم المسرح فى الغرب ، إلى جانب وظائفه الأخرى ، فى جعل الثقافة سهلة الفهم . يقول فيليب زاريلى شارحًا : " العرض كوسيلة للفعل الثقافى ليس انعكاسا بسيطا لبعض الصفات المتأصلة والثابتة لثقافة ثابتة ومتراصة ومتناغمة، ولكنه ساحة لعملية ثابتة يتم فيها إعادة التفاوض بين التجارب والمعانى التى تشكل الثقافة " *(Zarrilli 1992 : 16)* . وفى المجتمعات الغربية من الممكن تعريف المسرح بأنه تلك الممارسات التى تعزل الثقافة عن فيضانها ،

وبعزل أحد جوانبها وتغلفه وتبيعه مرة أخرى للمجتمع . ومثلما يعمل المسرح كآلية تهدف إلى تيسير فهم الثقافة فى الغرب ، تتمتع كل ثقافة بآلية الغرض منها تيسير فهم ثقافة (أخرى) . ويتحقق هذا الفهم غالبا باستهلاك (الآخر) فى محاولة لفهمه وامتلاكه و/أو السيطرة عليه . وغالبا ما يحاول فنانو المسرح فوق الخشبة عرض أو تمثيل ما هو خارج فضاء هويتهم (العالمى) ليس فى إطار التجانس بل فى إطار (صراع) الأعراق والعلاقة العالمية / المحلية . (خصوصية) . إن كلاً من إدراك الإنسان (لمحيطه المحلى) و (للمحيط المحلى) للآخر يصبح مهما فى هذا السياق . وهناك آليات نقدية قليلة جدا لتحليل هذا التمثيل لثقافة الآخر على خشبة المسرح . ولتحقيق هذه الغاية نطبق نموذج زاريلى الديناميكى الخاص بالثقافة وبالعرض الثقافى كى نتمكن من تحليل عملية إعادة التفاوض المستمرة للتعريفات المتحولة للثقافة .

الثقافة

غالبا ما يتم ربط الثقافة بالنزعة القومية ، بيد أن جهود تصوير العالم بمفردات ثقافة (عالمية) لا تزال تسيطر على الخطاب الغربى . وغالبا ما تميل مدرسة ما بعد الحداثة إلى السحب من الثقافات والتاريخ دون اعتبار للحدود التى تم رسمها سلفا . وتعلن الكثير من الشركات عن منتجاتها فى جميع أركان المعمورة فى تعديل معاصر لقرية مارشال ماكلوهان العالمية . ويعوق نجاح هذا الخطاب التأثير المتواصل للقواعد العرقية الآمرة أو (المشاهدة العرقية) لتوظيف تعبير أرجون أبا دوراى فى سياق أكثر تحديدًا .

(Appadurai 1990 : 296)

وفى محاولة لرأب الصدع الذى ظهر فى النصف الثانى من القرن العشرين بين العولمة والنزعة القومية [1] قدم أبا دوراى خمسة مشاهد ؛ هى المشهد العرقى والمشهد الإعلامى والمشهد التكنولوجى والمشهد المالى والمشهد الأيديولوجى (المرجع السابق ص : ٢٩٦) والتى تعمل كهياكل اجتماعية وثقافية وسياسية شكلية . وتشير أهمية المشهد العرقى إلى الأهمية المتواصلة للثقافة حتى فى مناخ عالمى نفهم أنه قد تجاوز أية حاجة لإختلاف ثقافى .

بالطبع الثقافة ليست مفهوما معزولا أو علامة فارغة نملؤها بما نسميه " ما يمكن إدراكه بالعقل " . وللثقافة سياق أيضا وهو ما يوضحه " الوصف السميك " لكليفورد جيرتز [٢] . والثقافة مكانها بناء الذات (أو خانة المبتدأ فى الجملة) ومكانها كذلك سياق تلك الذات والثقافة طبعا ودائما أكثر من مجرد مطبخ وطنى ورقصة بالملابس الشعبية اعتدنا على تقديمها . الثقافة هى الطريقة التى نفهم بها هويتنا والوسيلة التى نواجه بها الثقافات الأخرى . وأى فهم للثقافة ينكسر من خلال التجارب الخاصة للفرد أو من خلال " فضاءات الهوية " إذا أردنا أن نستخدم مفردات جوناثان فريدمان الذى يقول عن الثقافة :

" محور الثقافة هو منتجات لقوام أكثر تعقيدا وخصوصية لفضاءات الهوية التى هى جزء لا يتجزأ من العمليات المتسلسلة للاشتراك فى الأنشطة الاجتماعية . وفضاءات الهوية محورها هو بناء الذات والعالم وكلاهما جانبان لنفس العملية".

(Friedman 1994 : 76)

وأحد الخيوط الرئيسية الموحدة لحجتنا فى هذه الدراسة هى الطبيعة المركبة والمتحولة لفضاءات الهوية التى يتم الوصول إليها من خلال العرض .

وينتج جزء من التركيب المرتبط بفضاءات الهوية من حقيقة أن تشكيل الهوية لا يبقى ثابتا كما يقول ستيورات هول " الهويات لا تكتمل أبدا ولا تنتهى ألبته ".

(Hall1991 b : 47) وإعادة التفاوض- بشكل مستمر بشأن الهوية وفضاءات الهوية – مسألة مركزية فى هذه الدراسة وأحد المكونات الأساسية والشكلية لفضاء الهوية للعارضين فى هذه الدراسة هو بالطبع النوع .

النسوية

النسوية كخطاب ، شأنها شأن الثقافة ، تقوم على التجرية الغربية وهى تجعل عالمنا مفهوما كنساء غربيات . وليست النسوية كمنهج أو أيديولوجيا مسألة قابلة للنقل بالضرورة إلى ثقافات أخرى ، ولكن معظم الثقافات الأخرى لها طرقها الخاصة بها فى التصنيف طبقا للنوع .

والنقد النسوى الغربى جزء لا يتجزأ من الموقف الشخصى للإنسان أو ما وصفته جانيل راينيلت مجازيا حين قالت :

> "حيث إن (النقد النسوى) موقف سياسى وأيضا شخصى حميم ، فإن الإنسان لا يملك أن يرتديه أو يخلعه مثل معطف نقدى فى كل مرة ينادى فيها الباحث بموضوع جديد . إنه بمثابة طبقة جلد ثانية فى جسم الإنسان تذهب معه أينما ذهب .

(Reinelet 1992 : 227)

من المفارقات أن هذا الجلد الثانى لم يوضع فى الاعتبار بشكل كاف فى الأعمال البيثقافية ، لأن المركز العالمى المرموق للعرض البيثقافى قد ضمن أن تكون البيثقافية مجالا يسيطر عليه الرجال .

من الحقائق البديهية فى النظرية النسوية الآن أن هناك مدارس نسوية كثيرة، ولكن نساء كثيرات فى بلدان غير غربية يرفضن الكلمة من أساسها بسبب تصور بأن النسوية قائمة على حركة المرأة الغربية ، وميل لتأصيل التجارب النسائية ، ويتناسى أصحاب هذا التصور الأهمية الخاصة ومكانة التاريخ والثقافة والجنس البشرى والطبقة الاجتماعية والسياسية ، وتزعم تشاندرا موهانتى (*1991a :7* *Chandra Mohnty*) أن " نساء العالم الثالث انشغلن دائما بالنسوية حتى وإن كان هذا الاسم قد قوبل بالرفض فى عدد من الحالات " ، وتقدم راجيسوارى ساندر راجان نموذجا لهذه الأعمال النسوية فى الهند فتقول :

> " تقع مقاومة الجماعات المقهورة ، ومن بينها النساء ، على مستويات عدة من ردود الأفعال ، بدءا من الكفاح السلمى الجماعى ، كما هى الحال فى جماعات حماية البيئة ، وانتهاء بالمقاومة المسلحة ، كما هو حاصل فى كثير من الحركات الانفصالية . ويجرى الآن تكوين مذاهب ذاتية للنساء ، بصفتهم ضحايا عنف وعضوات فى المقاومة، وذلك من خلال المفاوضات بين هذه المواقف ".

(Sunder Rajan 1993 : 6)

وتدافع كلتا الناقدتين عن أهمية الخصوصية عند الإشارة إلى نساء من مناطق غير غربية ، حتى لا يتم إيجاد فئات أحادية " لامرأة " ذات خصائص ثقافية أو جغرافية خاصة . أو كما تقول موهانتى :

"إن الخطاب النسوى الغربى ، بافتراضه أن النساء مجموعة متاسقة وموجودة بالفعل داخل إطار قانونى وإطار قرابة ، وإنما يُعرِّف نساء العالم الثالث بأنهن موضوعات (خارج) العلاقات الاجتماعية ، بدلا من النظر إلى الطريقة التى يتم بها وضع النساء فى تشكيل ما (من خلال) نفس هذه الأطر .

(Mohanty 1991b : 72)

يمثل تعريف النسوية مشكلة أخرى للنصوص التى نعالجها . فليست كل الأعمال التى نناقشها فى هذا الكتاب نسوية طبقا لمفاهيم النسوية الغربية . فمثلا مسرح الفرقة النسائية اليابانية تاكارازوكا الذى نناقشه فى الفصل الرابع لا يمكن وصفه ضمنا بالنسوية فى سياسته وتنفيذه ، رغم أنه مسرح أنشئ خصيصا لإمتاع المشاهدات . ومعظم الفرق المسرحية أو معظم ممارسات هذا الفن نساء طليعيات حتى لو كانت قضاياهن السياسية غير نسوية بالضرورة وفقا لنماذج التعريف الغربية . وكى نعالج المشاكل السياسية ذات الأطر العامة مثل النسوية ، وكى نتعرف على مجموعة متنوعة من تقاليد العرض التى تشتغل بها النساء ، اعتمدنا استخدام مصطلح (العرض البيثقافى النسائى) بدلا من (العرض البيثقافى النسوى) إذ أننا نحلل الوسائل التى تعمل بها النساء عبر الحدود الثقافية .

(تتميز البيثقافية) بالتوتر بين الأهداف العامة والثقافات المتصارعة .

(Lampe 1993 : 153)

والبيثقافية هى لقاء فى لحظتى عرض تقليديتين لثقافتين أو أكثر ، وهى انصهار مؤقت للأساليب و/أو التقنيات و/أو الثقافات . وأحيانا ما يتم الخلط بين البيثقافية والأنثروبولوجيا التى تحلل مسرح الثقافة الأخرى - أو الأحداث التى يعتبرها عالم الأنثروبولوجيا أحداثًا مسرحية - دون اشتراك فى التقاليد[٣]. وإذا كان عمل مسرحى مشترك محفوفا بالصعاب المخيفة (بما فى ذلك التفاعلات الشخصية ومشاكل الإنتاج) فإن التعاون المسرحى البيثقافى يمكن أن يأتى أيضا بتوقعات مختلفة بالعمليات التى تحددها الثقافة وبمشاكل عملية إضافية مثل الترجمة (إلى لغات أخرى وإلى " لغة " المسرح) . ومن غير الممكن تقديم " وصفة " جاهزة عن البيثقافية أو لها لأن طبيعة العلاقات المتبادلة بين الثقافات وبين الفنانين تعتمد بشكل كبير على الأفراد وعلى كل ثقافة معنية على حدة . كما تعتمد هذه الطبيعة على المواجهة والتبادل وأية مساهمات مالية وعلى القيود المنطوية على خلط ثقافات معنية بعضها ببعض . وسوف يثمر بعض التعاون كما تقول إيلكا لامب فى وصفها للتعاون البيثقافى بين آن بوجارت وتاداشى سوزوكى عبر الثقافتين الأمريكية واليابانية . فهى تقر بأن كلا الممارسين " يقبل بشكل واضح الاختلافات الثقافية ويحترمها ، ولا يحاول أى منهما دمج الأساليب والأخلاقيات ، التى اكتسباها ثقافيا وفرديا ، دمجا سطحيا، ولكنهما سمحا بالمخاطرة وبالانفتاح على التعايش الخلاق وتجربة التعلم" .

(Lampe 1993 : 156)

وقد تعوق طبيعة البيثقافية التعاون المسرحى على الرغم من النوايا الحسنة والتخطيط الجيد ، وتصبح فى هذه الحالة مثل انفجار كيميائى تولد عن مادتين غير نشطتين .

ولا تعتبر البيثقافية ظاهرة حديثة بأية حال من الأحوال . ويمكن القول إنها حتمية إذ أن الثقافات تحاول تعريف نفسها عن طريق استكشاف حدودها ، وما أن تدفع الثقافات ذلك الاستكشاف وراء حدودها حتى تتقاطع مع الثقافات الأخرى و/أو تتصارع معها . إن استخدام أنطونين أرتو لتقنيات بالى وغزوات برتولت بريخت لتقاليد المسرح الصينى (وهنا أردت اختيار مثالين فقط) يوضح الطرق التى مثلت بها عناصر المسرح غير الأوروبى الطرق الدخيلة على خشبات المسرح الغربى [٤] . وقد مال دافع البيثقافات إلى الانحراف بشكل كبير عن دافع أولئك الفنانين العابرين للثقافات اليوم .

فلم يحاول أرتو أو بريخت الإتيان بنوعين (أو أكثر) من أنواع المسرح معا . بل إنهم كمحدثين اهتموا بكشف التقاليد الجديدة واللغات المسرحية لتقديم خطابات فنية و/أو سياسية فى المسرح الغربى .

ثلاثة نماذج بيثقافية

نؤكد من جديد عند هذه النقطة أن هدفنا من هذه الدراسة ليس تقديم نموذج لعرض بيثقافى تقدمه نساء . ومع ذلك يجب علينا طرح أمثلة لنماذج قائمة . وأكثر هذه النماذج عمومية هو نموذج مارفن كارلسون الذى نعرض

لخطوطه العريضة . وفى أثناء محاولته تفصيل بنود درجات البيثقافية قدم كارلسون نموذجا مؤلفا من سبع خطوات : " للعلاقات الممكنة بين ما هو مألوف ثقافيا وما هو أجنبى " [٥] :

١- التقليد المألوف تماما للعرض المعتاد .

٢- العناصر الأجنبية المنصهرة داخل التقليد والمستوعبة فيه . ومن الممكن أن يكون الجمهور مهتما ومستمتعا ومتحفزا ولكن هذه العناصر لا تواجه تحديا من مادة أجنبية .

٣- تصبح التراكيب الأجنبية بالكامل مألوفة بدلا من أن تصبح عناصر معزولة . فالرؤية الشرقية لمسرحية " ماكبث " تعد مثالا لذلك .

٤- يخلق ما هو أجنبى وما هو مألوف مزيجا جديدا يتم استيعابه حينذاك فى التقليد فيصبح مألوفا .

٥- يصبح ما هو أجنبى نفسه مستوعبا بشكل إجمالى فيصبح مألوفا . والأمثلة الدالة على ذلك مسرح " كوميديا الفن " فى فرنسا أو الأوبرا الإيطالية فى إنجلترا .

٦- تظل العناصر الأجنبية أجنبية ، وتستخدم داخل تراكيب مألوفة بغرض التغريب أو لاستشهاد دخيل . والمثال الدال على ذلك هو سلاسل الرقص الشرقى فى الإنتاج الحالى (١٩٩٠) لمسرحية الفراشة فى نيويورك .

٧- عرض كامل من ثقافة أخرى يتم استيراده أو إعادة ابتكاره دون محاولة تكييفه مع المألوف .

(Carlson 1990 : 50)

يعترف نموذج كارلسون بوجود تفاوت كبير بين الأنشطة البيثقافية . والمشروع البيثقافى الناجح والذى تدخل فيه ثقافتان فى تبادل متعادل لا يستوجب بالضرورة المرور بالخطوة الرابعة فى نموذج كارلسون .

وإذا كان تعريف كارلسون للبيثقافية واسع النطاق ، وهو أمر متعمد من جانبه، فإن صيغة بونى مارنكا للبيثقافية تقوم على التزام اجتماعى . فهى تفرق بين الاشتراك الجغرافى السياسى " إن الفنانين الذين يميلون إلى التجريب فى الشكل والتجريد كشكل من أشكال العروض يقتربون أكثر من الجماليات اليابانية. أما الآخرون الذين يعلنون أنهم مسرحيون ينشغلون بالسياسة وبالمسرح الشعبى يؤكدون على انتماءات أمريكية لاتينية وهندية وجنوب شرق أسيوية وأفريقية " .

(Marranka 1996 : 213)

وبينما لا يسهل تقسيم الكثير من المشروعات كما تقترح مارنكا فإن مسرح "الجماليات " المعارض للمسرح " الشعبى " يمكن أن يقدم إطارا واحدًا لأنواع المسرح .

وقد كان باتريس بافيز طليعيا حين وضع نظرية بيثقافية واسعة الأركان بنموذج الساعة الرملية الذى قدم فيه تبادلا بيثقافيا :

١- وضع نموذج ثقافى واجتماعى وأنثروبولوجى ... الخ .

٢- وضع نموذج فنى .

٣- منظور أصحاب الرؤية الفنية .

٤- عملية التكييف .

٥- الأعمال التجهيزية من جانب الممثلين ..الخ

٦- اختيار الشكل المسرحى .

٧- التمثيل المسرحى / عرض الثقافة.

٨- أصحاب الرؤية الفنية المتلقون للنص .

٩- القراء .

١٠- التلقى فى الثقافة الهدف .

أ- وضع نموذج فنى .

ب- تقنين اجتماعى وأنثروبولوجى .

جـ- وضع نموذج ثقافى .

١١- النتائج الراهنة والمتوقعة .

(Pavis 1992 : 185)

وحيث إن اتجاه هذا النموذج يتعلق بثقافة واحدة فقط من الثقافات المشتركة فى العمل فإنه يجب قلب الساعة الرملية رأسا على عقب ، بحيث تلعب إحدى الثقافتين دور الثقافة " الهدف " ويشرح بافيز ذلك قائلا :

" يتم قلبها رأسا على عقب بمجرد أن يسأل مستخدمو ثقافة أجنبية أنفسهم عن كيفية تواصل ثقافتهم مع ثقافة هدف ... وهذا القلب يمكن الثقافتين من الوقوف بالتساؤل أمام كل ترسب من الترسبات حتى يتسنى لهما التدفق بشكل لانهائى من ثقافة إلى أخرى ".

(المصدر السابق صـ٥)

ويعترف بافيز بالمخاطر الكامنة فى الساعة الرملية : لو كانت مجرد طاحونة ، فإنها ستخلط الثقافة المصدر ، وتدمر كل خصائصها وتسقط فى أقصى الداخل مادة خاملة ومشوهة تفقد نموذجها الأصلى دون أن تدخل فى نموذج الثقافة الهدف . وإذا كانت مجرد قمع فسوف تستوعب دون تمييز المادة الأولية دون إعادة تشكيلها من خلال سلسلة من الفلاتر أو ترك أى أثر للمادة الأصلية .

(المصدر السابق صـ٥) (٦)

ويمثل نموذج الساعة الرملية لبافيز معظم العناصر الداخلة فى البحث والإنتاج والعرض والاستقبال النقدى لأعمال المسرح البيثقافى ، ولكن ، وكما يعلم هو نفسه فإن استخدام النموذج ليس سهلا .

نقاط النقد الرئيسية للبيثقافية

لا تزال البيثقافية فى أواخر القرن العشرين حقل ألغام نظرى ومسرحى وثقافى . ولعل أشهر الفعاليات المسرحية تمثيلا لحقل الألغام هذا هو العرض

الماراثونى لبيتر بروك الذى يحمل عنوان " المهاباراتا " (١٩٨٥) ، والذى يقوم على ملحمة هندية ، وقد تم توثيق هذا العمل بأكمله [٧] . وكان فى صدر نقاد "المهاباراتا " هو رستم باروشا . وصف باروشا " المهاباراتا " لبروك بأنها سرقة ثقافية للهند قام بها ممارسو مسرح غربيون . يقول باروشا " إن الاستعارة والسرقة والتبادل من الثقافات الأخرى ليس بالضرورة تجربة " تثرى " الثقافات نفسها " .

(Bharucha 1993 : 14)

وبشكل أكثر تحديدا ، يجد باروشا فى " المهاباراتا " لبروك مثالا فعالا للوسائل التى يستغل بها الفعاليات البيثقافية الغربية " الشركاء " غير الغربيين :

> "مضامين البيثقافية فى بلدان "نامية " معدمة مثل الهند ، تختلف تماما عنها فى مجتمعات متقدمة تكنولوجيا ورأسماليًا مثل أمريكا التى تم فيها دعم البيثقافية دعما قويا بصفتها فلسفة وعملا تجاريا ".

(المصدر السابق : ١)

إنتاج بروك ونقد باروشا كانا أكثر المناقشات عمومية وظهورا فى المسرح البيثقافى . وقد أثارا جدلا أخلاقيا تماما لدى فنانى المسرح العاملين فى سوق الفنون الذى يزداد اتساعا فى جميع أنحاء العالم . وقد فتح هذا السوق العالمى فى المسرح للفنانين آفاقا رحبة فى تقنيات العرض والعلامات المسرحية ورموز الثقافات الأخرى . وفى معظم الثقافات الغربية انفتح هذا السوق فى السبعينيات عندما بدأت أعداد كبيرة من الفنانين فى السفر (بمنح فنية

حكومية فى الغالب) وفى دراسة تقنيات العرض التقليدية فى الثقافات الأخرى. هؤلاء الفنانون مدربون على وضع صوتهم الفنى فوق غيره من الاعتبارات الجمالية ، وهم فى هذه الحال رأوا الأدوات الفنية الموجودة فى التدفقات المتقاطعة للثقافة العالمية الجديدة واعتبروها لبنات لبناء نصوصهم العرضية الأصلية . وكان قد طرح على بساط البحث حق الفنانين الغربيين فى السحب بحرية من العلامات والرموز المتداولة فى داخل عوالمهم الاجتماعية. وعلى النقيض كان فى الكثير من الثقافات التى كانوا يدرسونها آليات صارمة لتحديد حق الفنانين فى ممارسة تقنيات العروض . مثلا الأشكال التقليدية اليابانية مثل الكابوكى والنوه والكيوجين (٨) ، وهى أشكال لها جاذبية شديدة للفنانين الغربيين، يمارسها عن طريق حقوق الميراث الوريث الذكر بالولادة أو التبنى .

وقد ساهم العدد المتزايد للعروض المسرحية التى حققت نجاحات نقدية وتجارية ووظفت تقنيات من شرق وجنوب شرق آسيا ، فى صدور المزيد من الاتهامات بالسطو مثل تلك التى جاءت على لسان باروشا . وفى تجمعات الفنانين الآسيويين ، جرى غالبا اتهام ممارسى المسرح الغربيين ببناء سمعتهم الدولية على سرقة تقنيات العرض " الشرقية " . وبالطبع نفى مزاعم السطو والاستغلال هذه ممارسو المسرح الغربيون . وقال غالبية هؤلاء الممارسين الغربيين إنهم وجدوا أنفسهم فى عناصر متعارضة داخل ثقافتهم ، كما رأوا أنه من الصعب إيجاد توازٍ بين افتتانهم بالمسرح العالمى وأوجه الإمبريالية الجديدة . مع ذلك جاء على لسان أونا تشودرى أن " المشروعات البيثقافية التى تحمل معانى جادة يمكن أن تحيك خيوط استعمار جديد تبقى فيها الكليشيهات الثقافية ، المؤكدة للإمبريالية ، فى حالة جيدة " . *(Chaudhuri 1991 : 196)* (٩) .

ومع دوران الجدل المسرحى البيثقافى ، طرحت أسئلة جديدة عن الإنتاج الثقافى وطبيعة العملية المسرحية . واستمر الإدراك الحديث للفنان الحر فى استعارة ما يشاء من ثقافات متنوعة لوضع رؤيته الفنية ، استمرت فى الممارسات البيثقافية فى نهاية القرن ، حين ظهرت مدرسة ما بعد الحداثة والتى أقرت أنشطة " الترقيع " الثقافية . ما هى الانطباعات والتأثيرات التى كان من حق الفنانين أن يستخدموها ؟ هل كان بمقدور الفنانين السحب من التقاليد الثقافية والأشكال الرمزية التى نشأت خارج سياقهم الثقافى القريب؟

وتخاطر البيثقافية أيضا بتثبيت علامات ثقافية أو علامات الاختلاف الثقافى وتحويلها إلى لغة اختزال تعوق البحث أو التفاهم الثقافى وتختزل الثقافة إلى علامة قابلة للعرض على خشبة المسرح . وتطلق تشودرى على هذا النوع " بيثقافية متحفية " تأخذ بالمعنى الحرفى للاختلاف نفسه ، وتختزله إلى أكثر التصورات مادية وجسامة (السابق : ١٩٦) .

ووفقا لداريل تشين يعتبر هذا النوع من البيثقافية " شكلا من أشكال التمكن وشكلا جديدا من أشكال العالمية " *(Chin 1991 : 94)* . ويترك النقد الكاسح للممارسات البيثقافية للفنانين الغربيين مجالا محدودا للفنانين يفاوضون فيه تناقض تجاربهم كممارسين محليين وعالميين . وعلى الرغم من كل اللوم والعتاب الصادر عن النقاد والمنظرين فإنهم يعملون فى بيئة آخذه فى الاتساع العالمى مع وجود زملاء لهم من الثقافات الأخرى .

المتاجرة والبيثقافية

بينما يتشبث الساسة والمعلقون اليمينيون بالدالات الثابتة والمبتذلة للثقافة والهوية تستمر الثقافة فى التحول بشكل ثابت . وكما تتغير الثقافة وتتحول ، فإن لها أيضا القدرة على أن تباع وتشترى عندما تتحول الثقافة من طريقة لقراءة الذات فى سياق العالم إلى سلعة تعرض للبيع للعالم . وكما تذكرنا دائما إعلانات الشركات متعددة الجنسيات فإن البيئة العالمية تؤكد إقناع المستهلكين بالرغبة فى المنتجات وشرائها . ولا يعد المسرح استثناء من قوانين العرض والطلب . ومن المؤكد أن سلاسل اشتراكات الفرق المسرحية صممت بعناية للوصول إلى الحد الأقصى من العائدات المالية بهذه الطريقة التجارية . وليس ثمة جديد فى ذلك رغم أننا نميل غالبا إلى افتراض أن " الفن " معاف من قوى السوق . ويشرح ماكلينتوك (١٩٩٥ : ٢١٢) ذلك للوكاس قائلا " تجلس السلعة على أعتاب الثقافة والتجارة فتخلط بين الحدود المقدسة فرضا بين علم الجماليات والاقتصاد ، وبين المال والفن " . وهناك احتمال فى عروض البيثقافية أكبر من غيرها من العروض لأن تتحول إلى سلعة عندما تدخل الأعمال البيثقافية المشتركة بين العالمين الأول والثانى إلى حيز التنفيذ [١٠] .

وهذا ناتج جزئيا عن الأعمال العابرة للثقافات - أكثر حتى من أنواع العروض الأخرى - التى تبحث كثيرا عن الاختلاف الثقافى فى شكل " الدخيل " وخاصة بالنسبة إلى الجماهير الغربية [١١] . وعندما تأتى البيثقافية بثقافتين على الأقل إلى علاقة عرضية ، فإن نبض الجمهور يميل إلى قراءة العرض فى إطار

الاختلاف الثقافى فقط . وهذا أمر غير مثير للدهشة إلى حد ما لأن عملية التحول إلى شئ - كما تقول باربرا كريشينبلات - جيمبليت - قد حدثت بالفعل عندما وضع أناس من ثقافات أخرى للعرض فى سياقات إثنوجرافية أو احتفالية. وتضيف باربرا أنه " حتى حين تبذل الجهود فى الاتجاه العكسى ، تميل العروض الحية إلى تحويل الناس إلى قطع فنية لأن العين الإثنوجرافية تحول إلى شئ أيا ما ترى " . وتحذر باربرا من أنه " سواء فى مضمونه أم جمالياته فإن الجزء الإثنوجرافى يعود بكل مشاكل الاستحواذ والاستنتاج والتشكيل وتقديم الكل من خلال أجزاء " .

(Kirshenblatt -Gimblett 1991 : 415-416)

وفى إطار سعينا للتعرف على علاقة الثقافة بالمتاجرة ، تقتفى هذه الدراسة أيضا آثار العمليات التى تستهلك بها الثقافات - والنساء - فى العرض والمتاجرة بالثقافة وبالعرض وبالنساء تشكل جديلة من جدائل بحثنا . وبينما تساهم المتاجرة فى تشكيل كل فصل ، فإنها هى الموضوع الرئيسى للفصل الخامس المخصص لتسويق العروض البيثقافية النسائية فى المهرجانات الفنية على وجه الخصوص . ونتحول الآن إلى أكثر أشكال العلاقة البيثقافية خصوصية والتى تساعد على تشكيل هذه المعادلة التجارية ، ألا وهى ازدواجية الذات والآخر .

ازدواجية الذات والآخر

تتطلب البيثقافية إدراكًا لازدواجية الفاعل والمفعول أو الذات والآخر . يسمى أدورنو وهوركهايمر ازدواجية الفاعل والمفعول فى الفكر الغربى " المنطقية الآلية "

(وردت هذه التسمية فى *Gardiner 1996 : 125*) . وبينما تركز دراستنا على العرض النسائى البيثقافى ، لا يثير الدهشة أن نتأثر بالنظريات النسوية للتغيير، وهو أمر يساعدنا على إيجاد علاقة وظيفية لهذه الازدواجية . وهذا الأمر فى ضوء تأكيد جيسيكا بنجامين هو " الجزء الناقص فى تحليل المنطقية والفردية، هو هيكل سيطرة أحد الجنسين على الآخر " .

(Benjamin1986 : 81)

وإذا أعزينا هذه المبادئ النسائية لهذا البناء - وبشكل محدد إذا كانت "المنطقية الآلية " مبينة على موضوع مذكر وعلى آخر مؤنث - فإن الفنانات حينئذ لديهن اهتمام ثابت فى خلق جماليات عبر موضوعية أو فى إيجاد طرق لإعادة ترتيب علاقة بالمفعول .

وقد تجعل تجربة لعب دور الآخر فى إطار ثقافتهما الفنانات يسأمن من فرض نفس الدور على آخر ثقافى . إن صياغة بيثقافية - كشكل من أشكال - عبر الموضوعية هى إذاً أساس هذه الدراسة . فنحن نستكشف المواجهات ، ليس فقط من خلال إدراكات الجماهير ولكن أيضا من خلال الحوافز والتجربة الموضوعية للفنانات (١٢) . وهذا ليس الغرض منه الإشارة ضمنا إلى أن نوايا الفنانات مرادفة لاستقبال أعمالهن ، ولكن المقصود هو الإشارة إلى أن المساحة بين النية والاستقبال تقدم خط التقاء غنيا للبحث البيثقافى . هذه المساحة الانتقالية المتنازعة بين الثقافات ، والطرق التى تتفاوض بها الفنانات وجماهيرهن حول هذه المساحة عبر الموضوعية أمر ملغز لنا .

العرض البيثقافى فى النساء

> حقل الثقافة ... ميدان قتال دائم لا توجد به غنائم تؤخذ ، بل مواقع استراتيجية تحتل وتفقد . ويصبح التمرس الثقافى إذًا مجالا يشتغل فيه المرء بسياسة ما ويتقنها .

(Niranjan et al. 1993 : 7)

وكما هو واضح حتى الآن ، فإن هذه الدراسة ليست تاريخا للبيثقافية ولكنها تحليل للإنتاج الثقافى وتبادل فعال فى أمثلة للعرض البيثقافى النسائى . والاتجاه التعريفى الذى نسلكه نحو العرض البيثقافى يظل متسعا شأنه فى ذلك شأن احتمالات التفاعل الثقافى التى تحدث عنها كارلسون ، حتى يتسنى للبيثقافية احتواء التفاعل على خشبة المسرح بين ثقافة أو أكثر وبين جمهور متجانس ثقافيا يشاهد عملا ثقافيا أجنبيا . ويأتى المبدأ البنائى الذى يقوم على هذا الكتاب من المسرح نفسه. وتتم مناقشة كل مجموعة نصوص عروض من خلال أحد الإطارات المجازية المسرحية الآتية : قصص وطقس وفضاء مسرحى والجسد والأسواق . وهذا البناء يمكننا من إظهار كيف أن البيثاقية والنسوية تتقاطعان من خلال الفضاء والزمن من ثقافات مختلفة ويمكننا البناء أيضا من إلقاء الضوء على التفاعل بين المسرح والسياسة .

ويركز الفصل الأول على القصص أو الحبكة المسرحية وهو فى الواقع أول تبادل بين المسرح الغربى والشرقى وتتبع التبادل الثقافى لمسرحيتين أوروبيتين هما " بيت الدمية " لإبسن ، و " أنتيجون " لسوفوكليس من خلال تحولات كثيرة

فى آسيا والشرق الأوسط وأمريكا اللاتينية للنظر فى كيفية إمكانية تحول مساحات الهويات . دور نورا فى بيت الدمية قامت به ماتسوى سوماكو ، وهى واحدة من أوائل النساء التى ظهرت على خشبة مسرح عامة فى اليابان ، ولعبته أيضا جيانج كينج (مدام ماو) ، ولعبته الممثلة السينمائية الإيرانية الشهيرة نيكى كاريمى . وتخلق السياقات الاجتماعية والسياسية لهذه التحولات القصص نموذجا مفيدا لفهم كيف أن قصة واحدة يمكن أن توفر خيارات مختلفة وممكنة للهوية . وأعادت الكثير من كاتبات المسرح كتابة مسرحية " أنتيجون " للمساعدة على مواجهة النظم الشمولية بما فى ذلك الأرجنتين فى السبعينيات والثمانينيات، مثالنا هنا ، وهى مسرحية " أنتيجونا الغاضبة " للكاتبة المسرحية جريسيلدا جامبارو يمكننا من أن نتتبع بعمق أكبر آثار التصرف فى مساحات الهوية للنساء فى الأرجنتين . ويحلل الفصل الطرق التى ترجمت بها الفنانات غير الغربيات وتصرفن فى هذه القصص لإبراز الكفاح من أجل حصول المرأة على حقوقها فى الدوائر الخاصة والعامة .

ويتناول الفصل الثانى من هذا الكتاب مسرح الطقوس والذى غالبا ما نعتبره جد المسرح ، ولا يزال يقدم فى شتى بقاع العالم على الرغم من اختلاف الظروف الثقافية والاجتماعية فى مرحلة ما بعد الحداثة . وبدلا من تحليل المسرح الطقسى فى ذاته ، ركزنا على رغبة ما بعد الحداثة فى تعاطى العروض الأهلية "الأصيلة". ويوضح القسم الأول من النص نقل طقس الشامان (كاهن يستخدم السحر لمعالجة المرضى ولكشف المخبأ وللسيطرة على الأحداث) من وسط كوريا إلى أربع مدن أسترالية ، ويحلل المتاجرة المكثفة بالممثل الأول

والشامانية كيم كوم هوا فى وسائل الإعلام الأسترالية . ويناقش القسم الثانى عرضا طقسيا لنساء الوارلبيرى من وسط أستراليا . وفى القسمين نناقش المعانى المختلفة المسندة إلى العروض الطقسية التى قدمها الفنانون والجماهير الأسترالية الحضرية ، كما نقيم أثر هذه المقابلات البيثقافية على مساحات الهوية التى يحتلها شاغلوها . والفصل الثانى مكمل للفصل الأول فى استكشافه المستمر للدوائر الخاصة والعامة .

وبدلا من معالجة الدوائر الخاصة / العامة بشكل صريح ، يعالج الفصل التالى الفضاء العام والخاص . ويحلل الفصل الثالث استخدام الفضاء المسرحى كمجاز للتحرر من الاستعمار والتحرر الاجتماعى والسياسى ، مما يكمننا من إعادة النظر فى تحولات الفضاء فى ضوء تحديد الموضوع المتعدد الذى يشكل معلومات النظريات النسوية وما بعد الاستعمار . وفى محاولة لتضييق الموضوع الموسع للفضاء المسرحى نعالج موقف ما بعد الاستعمار الخاص بالعودة إلى "الوطن" ، خاصة عندما تدخل كلمة " الوطن " بصور متعددة فى الخيال الوطنى، ونركز على ثلاث مسرحيات ، من الجزائر وجنوب أفريقيا وهى مسرحيات تناقش العودة إلى " الوطن " . هذه العودة ، التى هى أكثر تعقيدا من مجرد نزاع بين قوة استعمارية وشعب محتل ، وتفجر نزاعا بين فضائى هويتين اجتماعيتين وسياستين متنافستين ويصبح الفضاء المسرحى حينئذ كناية عن مجموعة من التحررات الجغرافية والسياسية لمعالجة مجال الموضوع المتعدد ورسم فضاء للخيالات الشخصية والعامة .

وبينما يستكشف الفصل الثالث للفضاء المسرحى وفضاء المسرح يضيق الفصل الرابع المجاز المسرحى من الفضاء إلى الجسد الممثل فى الفضاء . والجسد النسائى الممثل هو موقع المقابلة البيثقافية التالية . فكل عرض يشتمل على دينامية علائقية مركبة بين الأجساد ، ولكننا فى الفصل الرابع نقصر اهتمامنا على ثلاثة أنواع من العروض النسائية : النوع الأول تصنيفى ، لأنه يسعى بشكل واضح إلى وضع حدود بين الثقافات ؛ والثانى مهجن لأن ثقافتين تتحدان بطريقة ما ، والثالث بدوى لأنه تم فيه تجاوز الحدود الثقافية والجغرافية . وتشتمل أمثلتنا على عمل تاكارازوكا - الفرقة اليابانية المؤلفة من نساء فقط - التى أتقنت أسلوب عرض بيثقافى " متداخل الأجناس " ؛ وتصورا خاصا لمسرحية " ماستركى " رائعة ماساكو توجاوا والتى تضم فرقة نسائية وفريق عمل من ثقافات مختلفة وتم تقديمها عام ١٩٩٨ فى مهرجان بيرث ومهرجان تلسترا أديلاد . وأخيرا نعالج عمل فنانين يمزجون تأثيرات ثقافية متباينة فى عروض منفردة ، بما فى ذلك ممثلو الباتوه توميكو تاكاى ويوكو أشيكاوا من اليابان وبول بيليتيه وهو ممثل ومخرج كندى يخلط عددا من التقنيات " الشرقية " لتحفيز طاقة العرض . ومن تحليلنا لهذه الأمثلة نقيم تمثيل الهوية العرقية والثقافية من خلال الجسد الممثل .

ويبحث الفصل الأخير فى قوى السوق الأكبر والتى تحكم توزيع النساء وعروض النساء فى السوق الدولى . ومن الممكن أن يحدد تسويق العرض بشكل كبير شكله ومحتواه وسياسته رغم أن التسويق ليس عنصرا مسرحيا . ويركز الفصل الخامس على الجسد النسائى ولكن فى سياق السوق وهو السياق الذى

تلعب فيه الرقابة دورا يتحكم فى طبيعة العرض . ونستكشف الدينامية الموجودة بين التبادل الاختيارى للجسد النسائى الممثل من خلال سوق الفنون الدولى ، والتبادل المفروض أو تهرب الجسد النسائى للمتاجرة من خلال سوق دولية "سوداء " ويلفت تحليلنا بذلك الانتباه إلى مستويات عديدة للمتاجرة تجرى حتى تحت أية مناقشة أو إنتاج لعرض نسائى بيثقافى . ويشير التحليل فى الفصل الخامس إلى أهمية وضع العرض فى سياق بيئاته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية .

إن الاتجاه المادى للعرض البيثقافى النسائى الذى يعد مفتاح الفصل الخامس يضع بناءً لكل الدراسة إلى حد كبير . وتوضح أمثلة العروض المتباينة الصعاب التى تواجهها الممثلات لإيجاد فضاء هوية لهن وتقديم خطابات ثقافية وسياسية أكبر . ويتوسط فى مثل هذه الأعمال غالبا قوى محلية وعالمية تمكننا من فحص تطور وتعاطى الأعمال البيثقافية النسائية فى أماكن مختلفة . ويبحث هذا الكتاب كيف تتقاطع الثقافية والنسوية والمسرح مع بعضها البعض ومع العولمة والمتاجرة والاستهلاك كى تنسج معا مراسا مسرحيا واجتماعيا مركبا ومتناقضا فى الغالب .

الفصل الأول

المسارات السردية

بيت الدمية وأنتيجون

كم امرأة أخرى تعيش حياة مثل حياة نورا ؟ إن صحوتها هى صحوة نساء العالم . غير أن صحوتها هى بداية معركة جديدة ، معركة تحتاج إلى إرادة قوية . يجب على النساء أن يبنين حياتهن بأنفسهن . يجب علينا أن نتخلص من القيود التى فرضها علينا الرجال وأن نعبر الحدود نحو الحرية .

(Seito 1912 : 96)

لا يستطيع أحد أن يتظاهر بعدم رؤيتهن .هنا هن فى وضح النهار بمناديلهن البيضاء وصور شنقهن بخرق التفت حول رقابهن المتعبة . وهن راغبات فى استخدام ملاذ المرأة الحقيقى والمقدس فى معركتهن . هن مستعدات لاستخدام الجسد نفسه كسلاح فضح وتعرض للإضراب عن الطعام مرات ومرات وللمسيرات الطويلة ولكل أنواع الانتهاكات فى أوقات التعذيب .

(Agosin 1987 : 433)

نبدأ بحثنا للعرض البيثقافى النسائى بأبسط أشكال التبادل الثقافى فى المسرح ، ألا وهو ترجمة النصوص الدرامية ومعالجتها . وكما جاء على لسان راى تشو فى سياق مختلف إن الترجمات لا يمكن أن تكون " أمينة " أبدا مع النصوص " الأصلية " (*Chow 1995 : 176*) والمعالجات أقل أمانة .

ولهذا السبب تعد المعالجات نصوصا بيثقافية مثالية لأنها تخلط (على الأقل) ثقافتين وفترتين زمنيتين وفى بعض الحالات عالمين مسرحيين متباينين وتبرز قصص درامية جديدة من خطوط القصص والحبكات والشخصية فى أثناء سفرها عبر الزمان والحدود الثقافية. وهذه التحولات والتعديلات هى موضوع هذا الفصل .

فى النقد المسرحى البيثقافى الحديث تركز الموضوعات الرئيسية للجدل الدائر حول الترجمة والمعالجة على سطو ممارسى المسرح الغربيين على نصوص الأساطير أو النصوص المقدسة كما تركز على استيعاب فنانى ما بعد الاستعمار للمبادئ الغربية وأبطالها . ونحن بدورنا نحول هذا الاهتمام كى ندرس الرسائل البيثقافية المكرسة لقضايا المرأة والتى خدمت فيها النصوص الأوروبية معارك النساء السياسية فى اليابان والصين وإيران والأرجنتين. ترجم هذه النصوص وأعدها أو أعاد كتابتها بالكامل فنانون غير غربيين لأسباب اجتماعية وسياسية وجمالية . وتتحدث هذه النصوص مباشرة إلى أو عن النساء . ونبحث أيضا الطرق المحددة التى تم بها إعادة إنتاج هذه النصوص لتصبح قصصا تتركز حول المرأة فتشجع بذلك اشتغالا فعالا بموضوعات الجنسين فى جماهيرها الجديدة ، وتكتسب أهمية رمزية فى معارك سياسية أوسع . ورغم أن نفس هذه النصوص أعيد تفسيرها كثيرا فى أعمال أوروبية معاصرة من خلال الخطاب النسوى فإنه لا يغيب عن بالنا اتجاهات العولمة فى النسوية الغربية ، كما أننا نسعى إلى تجنب افتراضات آلية تتعلق بالمعانى التى تحملها هذه القصص فى سياقاتها الجديدة .

النصان الدراميان اللذان يناقشهما هذا الفصل ، وهما " أنتيجون " لسوفوكل و "بيت الدمية " لإبسن ، تم ربطهما فى النقد المسرحى للقرن العشرين بالتصور القائل إنهما يشتركان فى موضوع واحد ، ألا وهو الصراع بين الفرد (وخاصة المرأة) والدولة (وخاصة السلطة الأبوية المستثمرة فى تلك الدولة) . وقيل إن " بيت الدمية " تثير مشاكل تتعلق بدور المرأة فى دائرتها (الخاصة) ، بينما تلعب " أنتيجون " نفس الدور فى الدائرة (العامة) . ولا نود أن نشغل أنفسنا بنقد مقارن لهذه النصوص ، ولكننا سننخرط فى عقد موازنة بنائية عند دراسة العملية التى اختيرت بها المسرحيتان وأعدتا ووظفتا على أيدى المعالجين الجدد . تقدم لنا باربرا هيرنستاين نقطة البداية :

> فى وقت ما وفى ظل ظروف معاصرة تتوافر فيها الخامات والتكنولوجيا والأساليب قد يؤدى شيئًا ما - ولنقل قطعة فنية شفهية أو نصا - وظائف معينة مرغوبة لمجموعة معينة من الموضوعات . وسوف تفعل ذلك بفضل "خصائصها ".

(Hernstein Smith 1984 : 30)

ونبدأ بمحاولة التعرف على " الظروف المعاصرة " فى الثقافات المضيفة التى توائم " الخواص " المحتواة فى النصوص المستوردة . وفى حالة " أنتيجون " نعتبر هذه " الظروف المعاصرة " عدم الاستقرار السياسى الذى تسببت فيه الأنظمة الشمولية . ويتبع مبدأنا اقتراح فريدريش هولدرلين بأن المسرحية تزدهر فى سياق من " انقلاب وثورة وطنيتين " ، إعادة تقييم درامية للقيم الأخلاقية وعلاقات السلطة السياسية.

(Steiner 1984 : 81 ورد فى كتاب)

وفى مقابل هذه الانقلابات المتفجرة فإن " الظروف المعاصرة " التى تعزز تكييفات " بيت الدمية " هى الزلازل الاجتماعية المرتبطة بالحداثة . يغطى تحليلنا " لبيت الدمية " ٥٠ عاما تبدأ فى شرق آسيا فى أوائل القرن العشرين ، ويأخذ الإشارة من عبارة إيريكا فيشر - ليخت التى تقول فيها إن المجددين المسرحيين فى اليابان والصين استوردوا النصوص الواقعية الأوروبية " لنشر صورة الفرد فى المجتمع ولتقديم العقلانية وللمطالبة بمزيد من التحديث ".

(Gischer Licte 1990b : 15)

وينصب اهتمامنا بصفة خاصة على البطلة فى المسرحية وهى هنا نورا وأنتيجون. هناك اختلافات درامية كبيرة فى الترجمات والمعالجات التى ندرسها ولكن فى كل هذه الأعمال البيثقافية تم استثمار نورا وأنتيجون بدرجات رمزية كبيرة . ويبدو أن هذه الترجمات والمعالجات تقدم للمشاهدات فضاءات هوية وظيفتها ، كما تقول تشون ، " آلية تفسيرية للتفاوض حول فضاء حياة لها معنى".

(Chun 1996 : 69)

وتقدم هذه الشخصيات هويات ممكنة يختبرها الجمهور خلال العرض ، إما من خلال التحليل والملاحظة أو بشكل مباشر من خلال علاقة التقمص العاطفى. وخارج المسرح ، فى الشوارع والمحاضرات والملازم ، يعاد خلق الشخصيتين لتصبحا رمزين فى كفاح جماعى وأحد " الخواص " النصية

الجوهرية التى تسهل هذه العملية هو البناء المفتوح للقصة الأصلية ، وهو بناء يسمح للفنان / المعالج بالعمل بحرية وهو يكتب نهايات بديلة وسمات درامية.

تحتل " بيت الدمية " القسم الأول من هذا الفصل ، وفى سلسلة من اللقطات الفوتوغرافية عبر الزمان والمكان ندرس المعانى المركبة التى تم استثمارها فى شخصية نورا بوصفها رمزا للمقاومة ضد الإقطاع ، ورفيقة تشتغل بالكفاح الثورى ، واضحة للتفسخ الغربى وفى القسم الثانى من الفصل نلقى نظرة تفصيلية على إعداد حديث " لأنتيجون " ومكانها فى كفاح ٢٥ عاما لحركة "أمهات ميدان دى مايو " ضد الحكومة الأرجنتينية .

الأوجه الكثيرة لنورا

فى النصف الأول من القرن العشرين كان هنريك إبسن أكثر من مثلت له أعمال على خشبة المسرح فى العالم . وكانت أشهر مسرحياته " الأشباح " و"هيدا جابلر " و " بيت الدمية " . وقبل أن نتمكن من استكشاف " بيت الدمية " كموقع بيثقافى يجب أولا أن نبحث فى فضاء الهوية الدينامى الجديد الذى قدمته نورا لأوروبا فى أواخر القرن التاسع عشر .

عندما خلع النقاد والجمهور الأوروبيون فى أواخر القرن التاسع عشر لقب المرأة " الجديدة " أو العصرية " على نورا وهيدا جابلر ، كانوا ينظرون إليهما كامرأتين تمثلان الطبقة الوسطى وتثوران للحصول على الاستقلال المالى وحق التصويت والمساواة أمام القانون والحق فى التعليم وعلى مكان فى صفوف القوى

العاملة . فازت تلك المرأتان بالحق فى أن يكون لهما القرار فى حياتهما فى عالم تهدمت فيه البنى الاجتماعية التقليدية بسبب الهزات الديموغرافية والنمو الحضرى ، وكانت قوى المرأة العاملة غير مرئية فى البيت ولا قيمة لها فى سوق العمل . لم يكن النقاد يشيرون ضمنا إلى أن نورا وهيدا بطلتان أدبيتان "معاصرتان " إلا لأن النصين كانا مسرحيتين " حديثتين " . والحداثة المجسدة فى شخصيات إبسن لم تكن تعكس الحداثة الجمالية (المرتبطة فى المسرح بكتاب مسرحيين أمثال بيرانديلو وويكند وبريخت) ، ولكنها كانت تعكس النوعية التى عرفها هابرماس بجوهر الحداثة أو الحرية الشخصية وقال عنها : " هى المساحة التى يؤمنها القانون المدنى كى يحصل الإنسان على مصالحه بصورة رشيدة . وفى الدولة تعتبر هذه المساحة هى الحقوق المتساوية من حيث المبدأ فى المشاركة فى صياغة الإرادة السياسية . وفى الحياة الخاصة هى الاستقلال الأخلاقى وتحقيق الذات .

(Habermas 1987 : 83)

هذه الشخصية التى نشأت وتأسست من خلال الإصلاح والتنوير والثورة الفرنسية يتمتع بها الآن ذكور الطبقة البرجوازية ولم تتوافر لإناث هذه الطبقة إلا فى أواخر القرن التاسع عشر كى تنال لنفسها مكانة مرتبطة بالحداثة مسألة مهمة لفهم " بيت الدمية ".

تحيط أعراف النص الاجتماعى الواقعى بفضاء الهوية الذى تجسده نورا . فالنص يخفى بناءه الخاص ويخفى مؤلفه ويخفى حيله المسرحية ويتظاهر بأنه

خرج إلى الوجود مباشرة من الواقع المعاش لجمهوره . ويمضى النص عبر الزمن بوسائل البناء القصصى المبنية على منطق السبب والنتيجة ، وينظم الفضاء وراء " حائط رابع " لخلق وهم بوجود منظور فريد يربط المشاهد فى موقع شخص فريد . ويستخدم إبسن هذه الأعراف لاختراع حيلة من صنع يديه دون أن يكدر الشفافية المفترضة التى تعيد بها المسرحية إنتاج عالم الجمهور ، فهو يحول عين المشاهدة المفردة من رؤية الجسد المذكر العالمى إلى الجسد المؤنث .

ويرى الجمهور المسرحية من خلال أفعال البطلة ، تلك الأفعال التى هى نتيجة منطقية للتدفق السببى للأحداث المبنية داخل الحبكة . عند افتتاح المسرحية توشك أسرة هلمر على الاحتفال بأعياد الميلاد ، وكانت نورا تشترى لأولادها الهدايا ، وتبتهج للمفاجأة الخاصة بترقية زوجها نائبا لرئيس بنك محلى. وتشعر نورا بالارتياح لأن الدخل الإضافى الناتج عن وظيفة زوجها الجديدة سوف يساعدها على سداد دين سرى اقترضته عندما مرض زوجها فى السنوات الأولى لزواجهما . فى ذلك الوقت نصح الأطباء نورا بأن هلمر لن يشفى إلا إذا انتقل إلى طقس أدفأ ، لذلك دبرت قرضا للإنفاق على الرحلة بأن زورت توقيع والدها المحتضر . لم تخبر نورا زوجها أبدا بالدين وفى كل شهر ولمدة ثمانى سنوات كانت تسدد القرض من دخلها الذى يعود عليها من العمل كخياطة . يعتقد كروجستاد ، الذى يعمل فى البنك والذى تفاوض بخصوص قرض نورا ، أن هلمر ينوى فصله من العمل . وكى يؤمن وظيفته ، يحاول كروجستاد ابتزاز نورا ، وعندما يفشل فى ذلك يحاول ابتزاز هلمر . وتقتنع نورا بأن زوجها سوف يتحدى كروجستاد ويضحى بنفسه بدلا من أن يتركها تتعرض للأذى . لكن عندما يقرأ

هلمر خطاب الابتزاز يتضح أنه لن يواجه كروجستاد ولن يغامر بسمعته لإنقاذ زوجته . ويخبر هلمر زوجته بأنها فاسدة وغير صالحة كأم لأبنائه. يزول خطر الابتزاز ولكن نورا لم تعد تقبل دورها كطائر مغرد فى حماية هلمر . وتقرر أنها يجب أن تترك " بيت الدمية " وتصبح إنسانا مستقلا .

إذا اعتقد الجمهور أن قرار نورا ترك أولادها قرار منطقى وله من الأسباب ما يبرره فعليه أن يتوحد مع شخصيتها عاطفيا . نجاح هذه الحيلة النفسية يتوقف على الطريقة التى يغرى بها إبسن الجمهور على الإحساس القوى بالاندماج فى شخصية نورا . هذه الخطاطيف القصصية صممت لتتشابك مع تجربة النوع لدى الطبقة الوسطى فى أوروبا فى أواخر القرن التاسع عشر . تبدأ المسرحية برسم صورة مثالية لحياة عائلة برجوازية فى بيت جميل به أطفال سعداء . وبالتدريج يكشف إبسن عن الديناميكية الكامنة تحت هذه الصورة . اتكالية تجبر النساء على العيش بإرضاء أزواجهن وتملقهن وإغرائهن بينما يظللن جهدهن غير مرئى وتظل أجسادهن عرضة للمراقبة المستمرة . وعند أكثر نقاط النص هشاشة عندما يواجه البناء خطر الانهيار إذا لم يتوحد الجمهور مع شخصية نورا عاطفيا يسكت الغموض أية هواجس . قد ينغلق الباب خلف شبح نورا الراحل، ولكن النهاية المفتوحة للنص تتركها فى منطقة وسطى ، فتخضع لكتابات وتكهنات نقدية و درامية لانهاية لها ولجمهور حر فى أن يتخيل عودة نورا لأطفالها وإصلاح بينها مع زوجها أو حياة نورا الجديدة كامرأة مستقلة .

إمكانية التنوع هذه فى النص جعلت المسرحية أداة جديدة للنساء المناضلات من أجل إجراء تغييرات اجتماعية مرتبطة بالحداثة . وبالتقمص الخيالى لدور نورا تمكنت النساء الجالسات على حافة الهويات الاجتماعية الجديدة من استكشاف المستقبل الممكن ونتائج الأفعال المكنة . وهناك شواهد عديدة على أن هذه الآلية التفاعلية فى المسرحية نجحت بالنسبة لعدد كبير من الأوروبيات اللاتى انخرطن فى الموجة الأولى من موجات الحركة النسائية . فى حكايات الممثلات اللاتى أدين دور نورا ، والمشاهدات اللاتى شاهدنها فى أوروبا فى أواخر القرن التاسع عشر كانت أكثر الصفات المثيرة للإعجاب هى عمق التقمص العاطفى الذى شعرت به هؤلاء النساء تجاه هذه الشخصية الخيالية . قرر الكثير من هؤلاء النساء بأن نورا كانت " هن " .

(Hollëdge 1981 : 24-32)

وكانت عملية الاندماج فى شخصية نورا قوية لدرجة أن الشخصية كانت موصلا تم من خلاله استكشاف الذات . من الممكن الحكم على أثر المسرحية ، ليس فقط من خلال الكتابات النظرية لكاتبات أمثال إلينور ماركس وأليكسندرا كونتا [١] اللتين استخدمتا نورا كنموذج تمثيلى فى خطابات تحرير المرأة ، ولكن يمكن الحكم على أثر المسرحية كذلك فى المحاولات التالية من جانب نقاد مسرحيين لإنقاذ المسرحية من " التلوث " النسوى .

(Templeton 1997 : 110-28)

عند مرحلة معينة فى تاريخ الحداثة الاجتماعية أعطت " بيت الدمية " نساء الطبقة البرجوازية الفرصة لاستكشاف الحرية الذاتية من خلال عملية التقمص العاطفى والاندماج . ولكن إذا ارتبطت " بيت الدمية " بمركز الذات الذى حددته الحداثة الأوروبية كيف يمكن أن تصلح كنص بيثقافى ؟ هل تحتاج إلى أبنية اجتماعية موازية كى تنجح ؟ وأية محاولة للتعرف على الأنماط الاجتماعية الموازية فى المجتمعات غير الأوروبية تغامر بالسقوط فى مصيدة خلق حداثة فوق- قصصية يتم بها تقسيم العالم كله إلى فئات فى ضوء التعريف الغربى للنمو والتقدم . نظام تقسيم كهذا يقوم على افتراض استعمارى بأن كل ثقافة متمركزة فى نقطة معينة على " طريق التقدم " : " فالغرب " يسكن الحاضر ، بينما " باقية " العالم مسجون فى الماضى [٢] .

نظرية " البوابات الأربع " لعالم الاجتماع جوران ثيربورن تقدم آلية بنائية لتحليل التدفقات العالمية للحداثة التى تسلك طريق القصص الغربى " للتقدم " الغربى.

(Thernborn 1995 : 132)

ويقوم الأساس التجريبى لبناء ثيربورن على إجراءات الاقتراع الديمقراطى . فهو مهتم بمجالين اجتماعيين هما الاقتصاد والأسرة ، وينظر إلى سلسلة من الصراعات والمواجهات فى هذين المجالين من خلال أنماط الفردية والارتباط. ويركز بناء ثيربورن على أنظمة الاقتراع وعلى الأسرة وعلى المواقف الفردية الذاتية ، ويقدم لنا بذلك إطارا للتوحد العاطفى نفحص به جولات نورا .

أنتجت " بيت الدمية " تحت علامة أول بوابة من بوابات ثيربورن العابرة إلى الحداثة ، ألا وهى البوابة الأوروبية " للثورة أو الإصلاح " .

(المرجع السابق ص١٣١)

تجول الفنانون الأوروبيون فى جميع أنحاء المسرحية من خلال بوابته الثانية "الاستقلال " إلى العوالم الجديدة (المرجع السابق ص١٣٢) ، ومن خلال البوابة الرابعة " الغزو والإخضاع والسلب " المؤدية إلى المستعمرات .

(المرجع السابق ص١٣٢)

الرحلة التى قطعتها نورا من خلال بوابته الثالثة " الحداثة المفروضة من الخارج " (المرجع السابق ١٣٢) هى التى تقدم لنا أروع الترجمات والمعالجات لعمل إبسن . تتضمن هذه البوابة الثالثة الاستيراد الانتقائى لجوانب من الحداثة مثل التصنيع والتعليم والمعرفة العلمية والتكنولوجيا والأبنية البيروقراطية الجديدة متضمنة درجات متفاوتة من التحرير . وفى الوقت نفسه تحفظ هذه البوابة أبنية القوى التقليدية داخل المجتمع المضيف. ويضرب ثيربورن لنا باليابان مثلا لبلد استطاع الحفاظ على التوازن بين الجديد الوافد والقديم التقليدى ، ويضرب بالصين مثلا لبلد يحاول خلق " نسخة صينية شيوعية لنفس اللعبة " ، ويضرب بشاه إيران مثلا لبلد عبر هذه البوابة وتجاوز المأزق .

(المرجع السابق ص١٣٢)

وفى كل واحد من هذه البلدان ترجم الفنانون " بيت الدمية " وعالجوها لتتفق مع علاقات القوة داخل ثقافاتهم . ونحن ننظر إلى السياقات السياسية المحيطة ببعض هذه الأعمال ونتساءل ما إذا كانت المسرحية لا تزال تحمل خطابا للنسوية التحررية .

البوابة الثالثة

كان الإرسال الثقافى " بيت الدمية " من أوروبا إلى اليابان سلسا بالمقارنة بأماكن أخرى ، فقد انتقلت المسرحية من ثقافة واثقة إلى ثقافة أخرى واثقة . والفنانان اللذان انتجاها والناشطات اللاتى نقدنها كان لديهم فهم واضح للكيفية التى يمكن بها للنص أن يعمل فى اليابان . ترجمت المسرحية إلى اللغة اليابانية عام١٩١١ ، وقدمها على المسرح فى المرة الأولى عام ١٩١١ رابطة الآداب والفنون فى بونجى كيوكاى فى واسيدا ، وأخرجها شيمامورا هوجيتسو .

(Sato 1911: 278)

وكانت الدراما الاجتماعية التى اتخذت شكل نصوص واقعية واحدة من ملامح كثيرة للحداثة الأوروبية التى استوردتها اليابان فى السنوات الأولى من القرن الماضى ، وكان أشهرها قبل عام ١٩١١ هو " بيت الدمية " . بدأت الكتابات حول تحرير المرأة فى أوروبا وأمريكا ، بما فى ذلك النصوص الدرامية ، فى الظهور فى صورة مترجمة فى الفترة التى أعقبت مباشرة الحرب الروسية اليابانية فى عامى ١٩٠٤ و ١٩٠٥ ، وأصبح الجدل الدائر حول علاقة الجنسين

مشهور فى الدوائر الثقافية . وفى عام ١٩٠٧ أصبحت " المرأة الجديدة " تعبيرا شائعا بعد أن ظهر فى رواية " اللحاف " للروائية تاياما كاتاى . وبعد أن صعدت نورا خشبة مسارح طوكيو بعد أربعة أعوام أصبحت على الفور " المرأة الجديدة " النموذجية القادمة من " الغرب ".

(المرجع السابق ص٢٧٨)

رغم أن الناشطات اليابانيات زعمن أنهن متخلفات عن أوروبا بمقدار ٥٠ عاما فى نضالهن من أجل التحرر فإنهن لم يستخدمن المسرحية كنموذج للنضال ولكن كحافز لإثارة جدل حول علاقة الجنسين فى ثقافتهن . وظهر قلب هذا الجدل فى مجلة " سيتو " التى خرجت إلى الوجود فى نفس الشهر الذى أنتجت فيه " بيت الدمية " عام ١٩١١ . ومن باب السخرية أشير إلى المجلة بأنها "حضانة نورات اليابان " [٢] . قامت النساء المرتبطات بمجلة " سيتو " بتحليل الاختلافات الرئيسية بين الأبنية العائلية التقليدية فى اليابان والغرب ، وفرقن بصورة رئيسية بين الأبنية التى مالت تجاه تقوية مصالح الأسرة من خلال الزواج المرتب وبين اختيار شريك الحياة من خلال مشاعر الحب والجاذبية . تأثرت الحياة العائلية التقليدية فى اليابان تأثرا شديدا بالفكر البوذى والكونفشيوسى ووضعت التقاليد المرأة فى خدمة الرجل . وتتحكم المرأة فى اليابان ثلاث طاعات: طاعة الابنة لأبيها والزوجة لزوجها والأم لابنها . وأضيف لهذه القائمة سبع موبقات : عدم القدرة على إنجاب مولود ذكر ، والامتناع عن معاشرة الزوج، وعدم طاعة الأصهار ، والثرثرة ، والسرقة ، والغيرة والعناد ، والأمراض

المستعصية . بدأت هذه القواعد فى الانكسار فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر حين تم إدخال المرأة صفوف القوى العاملة ، وخاصة فى صناعة المنسوجات وغيرها من الصناعات الخفيفة الأخرى .

كما تلاشت هذه القواعد أيضا بفضل تنامى فرص التعليم للمرأة رغم أن الهدف المعلن لكثير من مدارس البنات هو إعداد " زوجات صالحات وأمهات راشدات " .

(Notleand Hastings 1991 :158)

" بالطبع لم يكن لنجاح نورا تأثير قليل على عالم الدراما " هذا ما كتبه الناقد أكيب تارو عام ١٩٣٧ وأضافت " ولكن الأكثر من ذلك أنها حفزت بشكل كبير عالم الفكر فى ذلك العصر . فى ذلك العصر دافع (النساء الجديدات) عن مذهب النورانية لتحرير المرأة " .

(Sato 1981 : 279)

خصصت رايشو هيراتسوكو رئيسة تحرير مجلة " سيتو " العدد الأول لعام ١٩١٢ " لبيت الدمية " . وركزت الناقدات بالكامل على شخصية نورا ولم يكن متعاطفات بالكامل معها : " يا نورا إن اليابانيات لا يصدقن أن تكونى بهذه الدرجة من التلقائية والعمى " .

(H 1912 : 133)

يعتبر هلمر رجلا ضعيفا وضحلا ولكنه ليس عنيفا لذا اعتبرت العلاقة غير مرضية ولكن يمكن إصلاحها بينهما .

وانقسمت الآراء حول قرار نورا ترك أبنائها وزوجها . ويبدو أن هذا العنصر فى الحبكة ، الذى أثار جدلا واسعا فى أوروبا ، لم يقابل بجدل واسع مقارنة "بصحوة " نورا " فى حقل أذبلته قسوة الشتاء حين تنتظر البراعم الربيع ، وفى قلب نورا ترقد براعم اليقظة " هذا ما كتبته ميدورى (المرجع السابق ص١١٨). ساد هذا المفهوم " للمرأة الناهضة " حتى فى الصحف اليابانية مضمون مصطلح، بالمعنى البوذى ، من أوهام العالم المرئى إذا ما أرادت أن تحرر ذاتها الداخلية . فى مقدمة العدد الأول من " سيتو " كتبت رايشو أن " الاختلاف الجنسى بين الرجل والمرأة مرجعه الطبقة الوسطى أو الدنيا ، وهى الطبقة الانتقالية الزائفة والتى مصيرها الموت والزوال " (*Sato 1981 : 275*) . وفى هذا الإطار الفلسفى أصبح زعم نورا بالصحوة فى خلال فترة ثلاثة أيام أمرًا سطحيا :

" يقظة الذات ليست شيئا بسيطا فإذا ظننت أن امرأة ما يمكن أن تصبح إنسانا بأن تفعل ما فعلت فأنت مخطئة . ذات الإنسان الحقيقية ليست شيئا يمكن اكتشافه بهذه السهولة ".

(*H1912 : 138*)



صورة جماعية لفرقة سيتو التقطت عام ١٩١٢

وحين ركزت الجماهير الأوروبية على الدراما الاجتماعية للمسرحية كانت المجلات اليابانية تبحث عن قراءة ميتافيزيقية للشخصية . وهذا البحث عن البعد الروحى داخل النص نتجت عنه واحدة من أجمل التيمات التى كتبت حتى الآن للمسرحية . فى عام ١٩٢٤ كتب مبعوث تبشيرى يدعى تاناكا تشيكا جو مسرحية بعنوان " خارج بيت الدمية " وهى مسرحية مكانها إيطاليا بعد عدة سنوات من رحيل نورا عن بيتها . (*Nakamura 1985 : 166*)

وبعد أن بحثت عن تنوير روحى فى دير ، تسافر نورا إلى باريس للالتحاق بمدرسة طيران وتتدرب كى تصبح قائدة طائرة .

وتسمع نورا أن شركة إيطالية تنوى دعم السلام العالمى من خلال سلسلة من الرحلات الجوية فى شرق آسيا . تتقدم نورا بطلب وظيفة لتكتشف أن كروجستاد وكريستين يديران الشركة وأن هلمر موظف يعمل تحت إدارتهما . تعود نورا لزوجها الذى يشعر بالندم على سلوكه السابق معها ويتم إنقاذ زواجها من خلال معجزة رغبتهما المشتركة فى تحقيق السلم العالمى والتجانس .

النقاد الذكور الذين حضروا عرض طوكيو الأول " بيت الدمية " قرأوا " المسرحية " قراءة مركبة بين " المرأة الجديدة " التى قدمتها نورا و" المرأة الجديدة" التى قدمتها الممثلة ماتسوى سوماكو . وكما أوضح كوسوباما ماساو :

> "دون تحفظ أو مبالغة ، أعتقد أن دور نورا الذى لعبته ماتسوى سوماكو يجب أن يذكر كأثر حل لأول مرة مشاكل استخدام ممثلات فى اليابان ، وهو أثر حرر المرأة على خشبة المسرح لأول مرة" .[٤]

(*Sato 1981 : 268*)

فى تفسيرين جديدين يابانيين " لبيت الدمية " التى ظهرت بعد إنتاج ١٩١١ ، أصبح هذا الربط الضمنى بين نورا وممارسات التمثيل واضحا فى تحول الشخصية إلى ممثلة محترفة . فى مسرحية " الزوج الضعيف " (١٩١٤) نرى يوليكو الممثلة التى تترك زوجها من أجل مشوارها العملى (*Nakamura 1985:165*) ، وفى مسرحية " شروق الشمس ، نورا فى اليابان " (١٩١٢) نجدها ماكو الراقصة السابقة التى تنتحر هربا من ماضيها المخزى .

(Nakamura 1985 : 163)



ماتسوى سوماكو فى شخصية نورا فى عرض " بيت الدمية " للمخرج شيمامورا هوجيتسو

تطور هذه الأعمال التى تعالج " بيت الدمية " معالجة جديدة المضمون الموجود داخل نص إبسن بأن دور نورا كزوج وأم يشتمل على التمثيل بسبب الخيالات الجنسية لزوجها : فهى راقصته الشخصية أو ممثلته حين ترقص له رقصة الترانتيلا الشعبية الإيطالية .

وبدلا من مناقشة موقفهما كواحدة من أوائل الممثلات فى اليابان أو القراءة المركبة بين دور الممثلة والشخصية ، نشرت ماتسوى سوماكو تعليقات عن العرض تركز على ردود فعل المتفرجين :

> "إن الاستماع لردود فعل الناس بعد العرض ، البعض أعرب عن فزعه من قوة نورا وبرودها ... ربما يرجع فزعهم لحقيقة أن الناس اعتادوا لفترة زمنية طويلة أن تخفى المرأة معاناتها حتى لو كان زوجها مثل هلمر وتضحى بنفسها إلى مالا نهاية كما لو كانت تلك هى فضيلة المرأة . أعتقد أن الإنسان العادى ، حتى لو سخر من رد فعل هلمر ، يشعر بالمرارة من تصرفات نورا ".

(Matsui Sumako 1912 : 163)

لا تشير سوماكو ضمنا إلى أنها كانت تنوى تمثيل نورا " باردة " ، فهى تساوى بكل وضوح بين موقف الشخصية ومحنة الزوجات المضحيات المعذبات ، ولكن من غير الممكن أن نقيس ما إذا كان أداؤها أو تصرفات الشخصية هى التى انتزعت رد الفعل هذا من جمهور طوكيو . غير أن تعليقات الممثلة تقدم لنا رؤية نافذة وجميلة لأعمال الإنتاج لأنها لم تشعر بصلة توحد عاطفى مع الجمهور فى المشهد الأخير من المسرح . وبينما كانت الممثلة ترحل عن بيت الدمية لابد أنها استشعرت أن الجمهور لم يتجاوب عاطفيا مع الحالة العاطفية للشخصية . بينما

هذا الغياب للتعاطف فى الإنتاج الأوروبى ربما يكون قد أوحى بأن العرض لم ينجح ، تشير السجلات إلى أن العرض الذى قدم فى أوساكا وطوكيو لاقى نجاحا وشعبية . وهذا يقدم لنا لغزا بيثقافيا مشوقا .

فإذا كانت المسرحية تعمل على الرغم من هذا التعاطف فكيف قرأ الجمهور العرض ؟ عند هذه النقطة يجب أن نقفز قفزة حدسية ما إذا كان نص من صمم ليكون واقعيا فى ثقافة أخرى أم لا . بعبارة أخرى هل كان ممكنا لشخصية نورا أن تحدث تقمصا عاطفيا لجمهور لم يألف الحياة العائلية للطبقة الوسطى فى أوروبا فى أواخر القرن التاسع عشر ؟

الجماهير اليابانية التى شاهدت هذا الإنتاج الأول " بيت الدمية " لم تألف الوسط الثقافى المنعكس على خشبة المسرح . وبالتالى فإن المقدمة المنطقية الأساسية لنص واقعى لم تنجح ولم ينجح معها قبول حتمية الارتباطات السببية واختفاء الحيل المسرحية. كانت الجماهير اليابانية تشاهد تمثيل علاقة " أجنبية" بين نورا وهلمر تم ربطها فى إطار أعراف عرض " أجنبية " . لم يكن الجمهور اليابانى وحده الذى استشعر أن هذه الأعراف " غريبة " فطبقا لما قالته ماتسوى سوماكو وجد الممثلون العمل بالملابس الأوروبية وتكوين صورة غربية مسألة فى غاية الصعوبة . " عندما يعود هلمر إلى بيته من المرقص يضع المعطف على الكرسى ، ولأن جانبى المعطف كانا أسودين كان من الصعب عليه التمييز بين وجه المعطف وظهره وكان يجد نفسه دائما فى هذه الملابس الأوروبية وهو يشير إلى درجة من الغرابة شاهد بها جمهور طوكيو المسرحية الشخصيات

والتصرفات بصفتها موضوع الاختلاف الثقافى وكان هو سبب عدم التعاطف والاندماج عند الجماهير .

على المستويات المرئية والثقافية والمسرحية كانت هناك مسافة فاصلة بين الجمهور والنص ، ولكن هذه المسافة سمحت للجمهور باستخدام المسرحية بالمقارنة بين الذوات المحتملة والمتاحة فى " المرأة الجديدة "على نطاق عالمى . ويبدو أن الجمهور استكشف فضاء الهوية الذى قدمته نورا ولكن بطريقة انتقائية. تم تقييم أوجه الثقافة التقليدية فى علاقتها بالنموذج الأوروبى المستورد وبمزيج من الفكر التحررى الأوروبى . والمعتقدات التقليدية البوذية مزجها كتاب مجلة " سيتو " بفضاءات الهوية الجديدة . وهذا المزيج للتأثيرات واضح فى المقال الافتتاحى لعام ١٩١٢ والذى قدم العدد المخصص " لبيت الدمية " :

"يجب أن يتقمص الرجل والمرأة الموقف العاطفى للآخر وأن يتنازل كل طرف للآخر حتى يسود السلام بينهما . بالطبع يجب على المرأة أن تكون " زوجة صالحة وأما رشيدة " ولكن أن نطالبها بأن تكون مطيعة فهذا أمر يضر باحترامها لذاتها . وهذا لا يوحى بأن جميع النساء يجب أن يكن زوجات أو أمهات . فهناك الكثير من الطموحات البحثية والفنية التى لا تتحقق بالزواج . وفى الغرب يزداد عدد العازبات عاما بعد عام . والكثيرات لديهن مهنة وينفقن على أنفسهن . والوضع المثالى أن تقف المرأة ، سواء اختارت الزواج أم العزوبية، على قدم المساواة مع الرجل . ويجب الا تجبر المرأة على الانصياع لقوانين وضعها الرجال . ويجب أن يتمتع النساء بحق التصويت" .

(Seito 1912 : 105-6)

دمج التأثيرات المنعكسة فى المقالة الافتتاحية للمجلة حول " بيت الدمية " مطابق للتوازن الحرج بين التفكير التقليدى والعناصر المفروضة فى الحداثة الاجتماعية والتى كانت تميز المجتمع اليابانى فى أوائل القرن العشرين . وفى المقابل انعكس اضطراب رحلة الصين عبر " البوابة الثالثة " للحداثة فى الإنتاج الصينى " لبيت الدمية " وهو أشهر دراما أجنبية قبل عام ١٩١٤ . كان وجه نورا دائم التغير فى ٤٤ عاما تفصل العرض الأول فى شنغهاى عام ١٩١٢ عن إنتاج عام ١٩٦٥ الذى قدم فى إطار الاحتفالات بمرور نصف قرن على وفاة إبسن . ارتبط التاريخ المبكر " لبيت الدمية " فى الصين باليابان من خلال طالبين يدرسان فى طوكيو ١٩١١ . وعندما عادا إلى وطنهما فى شنغهاى عام ١٩١٢ أنشآ الفرقة المسرحية الجديدة . وبعد عامين أنشآ مسرح تشونليو وقدما نورا على مسرح فى طريق نانجبينج .

من غير المؤكد ما إذا كانت امرأة هى التى أدت دور أول نورا صينية لأن حركة المسرحية الجديدة اعتمد على ممثلين يقومون بدور النساء . وإذا كان مسرح تشونليو يستخدم ترجمة للمسرحية فإنها لم تنشر أبدًا . ومن المحتمل أن يكون الممثلون يعملون من ملخص تم تثبيته فى ظهر خشبة المسرح .

(Min 1962)

فى عام ١٩١٨ ظهرت أول ترجمة لبيت الدمية فى " الشباب الجديد " (*Wu 1956*)، وهى نشرة مرتبطة بحركة الرابع من مايو . وقد اتخذت الحركة اسمها من تاريخ المظاهرات الطلابية احتجاجا على شروط معاهدة فرساى التى أضفت

الشرعية على مطالبة اليابان بمقاطعة فى شمال الصين. وكان هو شاى ، زعيم حركة الرابع من مايو ونصير التغريب الكامل للصين ، أحد مترجمى المسرحية .

(Yan 1992 : 56)

ظهرت أكثر من ٤٠٠ نشرة جديدة فى بكين خلال هذه الفترة ونشر عدد منها تحقيقات خاصة عن إبسن . وتحت مناقشة " قضية المرأة " بالتفصيل فى كثير من الدوريات ، بما فى ذلك عدد من الدوريات كتبتها ونشرتها نساء . وضمت نشرة " المرأة الجديدة " ، أكثر هذه النشرات النسوية نجاحا ، فى بيانها ترويجا "لأحد الآداب الأمريكية والأوروبية حول المرأة الجديدة ".

(Croll 1978 : 85)

وفى أندية الدراما التى تأسست فى كليات بكين وجامعاتها كانت عروض "بيت الدمية " دائما موجودة ، ولكن فى عام ١٩٢٤ حظر الجنرالات الذين سيطروا على بكين المسرحية بحجة أن شعبيتها كانت تقوض الحياة الأخلاقية للصين .

(Min 1962)

وظهرت عدة مسرحيات قائمة على " بيت الدمية " خلال هذه الفترة بما فى ذلك " الحدث العظيم فى الحياة " لهوشى ، والتى يشار إليها بالخطأ بصفتها أول مسرحية صينية ناطقة (٥) . وينهض البناء الدرامى لمسرحية هو شى على إبسن، ولكن خط الحبكة يدور حول الصراع على الزواج المرتب وليس غير

المرضى . تتمرد البطلة تيان يامى فى نهاية المسرحية وتترك لولديها ورقة تقول فيها : " هذا أعظم حدث فى حياة ابنتكما يجب على ابنتكما اتخاذ قرار لنفسها. لقد رحلت فى سيارة السيد شين . إلى اللقاء " .

(Yan 1992 : 56)

وصل النشاط النسوى إلى ذراه فى أوائل القرن العشرين ولكن السلطات سئمت من الأجندة الليبرالية المستوردة من الغرب والتى كانت السمة الغالبة لشهرة نورا ، وهذه الأجندة كانت الحقوق الفردية وحقوق المرأة . حتى هو شى ، أكبر المناصرين للمذهب الفردى ، بدأ فى مناقشة ما إذا كانت الرأسمالية "يمكنها أن تقود البشر إلى الحصول على حريتهم ومساواتهم وإخائهم " (المرجع السابق ص٦٠) . وبينما اقترب الناشطون النسويون من الأحزاب الاشتراكية المناهضة للإمبريالية لم تعد مسرحية إبسن ذات موضوع . وفى هذه المرحلة الجديدة من النشاط تأسست اتحادات نسائية نشيطة " وفتيات متمردات " .

(Croll 1978 : 151)

ونقلت مطالب حركات تحرير المرأة إلى الريف ولكن حماس هذه الحركات للتغيير لم يجد ترحيبا خاصة فى المناطق الريفية التى طالبت فيها الاتحادات بحق المرأة فى الطلاق من الرجل لزوجات المزارعين والعمال . وفى عام ١٩٢٧ حدثت انتكاسة عنيفة عندما انكسر الائتلاف بين الجوميندانج (الحزب

الديمقراطى) والحزب الشيوعى ، وبدأ شيانج كاى شيك حملة عسكرية ضد الحزب الشيوعى .

خف اضطهاد الحركة النسوية [٧] فى عام ١٩٣٠ عندما أصدر الجوميندانج قانونها المدنى فى محاولة لموازنة القيم التقليدية مع أوجه الحداثة . حسن القانون الوضع القانونى للمرأة ولكن لم تستفد منه سوى المرأة الحضرية . ونتج عن الجهود الدؤوبة لوضع مبادئ كونفوشيوسية فى إطار ديمقراطية غربية معاصرة تأسيس الجواميندانج " حركة الحياة الجديدة " عام ١٩٣٤ (*Croll 1978 : 156*) . فى إطار هذه المحاولة للتوفيق بين تحرير المرأة والقيم التقليدية للأمومة ، والتضحية والوفاء والشرف ظهر أشهر إنتاج صينى " لبيت الدمية " التى ظهرت فى شنغهاى .

فى كل التاريخ العالمى " لبيت الدمية " يجب أن تكون نورا التى ظهرت فى إنتاج شنغهاى عام ١٩٣٥ هى الأقل شهرة . أدت جيانج كينج ، المعروفة خارج الصين باسم مدام ماو ، دور نورا حين كانت ممثلة مغمورة نسبيا فى أوائل العقد الثالث من عمرها وتعمل باسم مسرحى هو لان بينج . كانت قد وصلت إلى شنغهاى قبل عامين وانضمت لمجموعة مسرحية يسارية تقدم عروضا مجانية لعمال التبغ المضربين واشتركت فى " رابطة شعب المسرح اليسارى " . لم يكن لها صلة بالحزب الشيوعى السرى فى شنغهاى ولكنها اعتقلت وسجنت بسبب أنشطتها الدعائية . زعمت جيانج كينج أنها سجينة شجاعة ، ولكن هناك شواهد على أنها ورطت آخرين خلال استجوابها ووقعت اعترافا أدى إلى الإفراج عنها

عام ١٩٣٤ . وبعد مرور عدة أشهر على قضاء عقوبة السجن أسند إليها دور نورا فى مسرحية " بيت الدمية " ، وأصبح عام ١٩٣٥ معروفا " بعام نورا " فى مسرح شنغهاى . استمر العرض شهرين على مسرح جولدن سيتى . أخرج العرض زانج مين الذى كان يعتقد أن المسرحيات الأجنبية يجب أن تمثل بطرق يستفيد بها المجتمع الصينى أقصى استفادة واشتهر إنتاجه " لبيت الدمية " بكثافته العاطفية ووحدة الشخصية. يذكر زاو دان ، الممثل البارز المعروف بميوله اليسارية والذى لعب دور هلمر ، فى سيرته الذاتية أن المخرج قال لفريق التمثيل إن الممثل " يجب أن يؤمن إيمانا مطلقا بأن ما تفعله الشخصية التى يلعبها صحيح ومعقول تماما . وأن سلوكها هو السلوك الوحيد " . *(Zhao Dan 1980 : 136)* . وأوضحت زيانج كينج أن " بيت الدمية " كانت مسرحيتها المفضلة منذ أن درست إبسن فى أكاديمية الفنون فى جينان . *(Terril 1984 : 67)*

أصبح تفسيرها لنورا موضوع لقاءات عديدة ومقالات صحفية . وشعرت أنها اكتشفت " المرأة المتمردة " فى المسرحية ووافقها على رأيها النقاد والجمهور.

(Terril 1984 : 67)

علق كوى وانكى الناقد الكبير فى شنغهاى قائلا : " كان الأداء رائعا فقد ركزت الأضواء على التمرد فى شخصية نورا . ولأن الممثلة ثورية فقد قالت إن نورا ثورية جدا " . *(المرجع السابق ص٦٨)*

أشارت جيانج كينج فى ذكرياتها عن العرض فى مقابلة مع روكسين ويتك إلى أن صلاتها بالنخبة الثقافية فى شنغهاى ربما أثرت على النقاد ولكنها أضافت أن الجمهور صفق لأدائها بحماس وهو أمر غير مألوف فى مسارح شنغهاى خلال الثلاثينيات .

(Witke 1977 : 102) [٨]

يظهر نجاح تفسير جيانج كينج كيف تحولت وظيفة المسرحية فى الصين من أوائل العشرينيات إلى أوائل الثلاثينيات . أصبحت نورا بطلة مشهورة فى العشرينيات لأن " حركة الرابع من مايو " بحثت فى الغرب عن نماذج تقدمية لتحرير المرأة . وعندما عاودت جيانج الظهور فى الدوائر الفكرية فى الثلاثينيات كانت رمزا للتمرد والثورة . ظهر تمييز واضح بين الأجندة الإصلاحية للجو ميندانج ، وكان هذا التمييز يسعى إلى التوفيق بين الدور التقليدى للمرأة الصينية داخل المجتمع العصرى والأجندة الثورية لتحرير المرأة والتى قدمت للمناطق التى يسيطر عليها الشيوعيون . وفى شنغهاى حيث نتج عن التعبير العلنى عن المشاعر الموالية للشيوعية السجن ، كان من الضرورى أن يعمل الفنانون من خلال آليات تسمح بتفسيرات مركبة . عاشت نورا التى أدتها جيانج كينج فى غرفة رسم أوروبية تقليدية ولكن جمهورها قرأ تمردها كمركز لفكرهم الشيوعى .



لان بينج (چيانج كينج) فى دور نورا فى عرض " بيت الدمية "
للمخرج زانج مين عام ١٩٣٥ فى شنغهاى

ومـرة أخرى أصـبح النص إزاحـة للنضـال السـيـاسـى المحلى ، ولكن هـذه المرة قـدم النمـوذج القـادم من الغـرب على أنه نموذج قـديم ، وزعـمت جيـانج كينج أنهـا تجاوزت " تصور إبسن الأصلى للشخصية " .

(*Terril 1984 : 67*)

احتفظت شـخصـيـة نورا بشـعـبيـتهـا كـرمـز للفكـر الراديكالى حتى عـام ١٩٤٩ عندمـا وصل الحـزب الشـيوعى للسلطة . ومع تطبيق قانون الزواج فـى عـام ١٩٥٠ أصـبـحت الفـروق فـى الحيـاة الخـاصـة موضـوع التـشـريع ، واهتم الحـزب اهتمـامـا مباشـرا بتحرير المرأة فى البيت . وتم تشـجيع كتاب المسـرح على كتابة مسـرحيات عـائليـة قصـيـرة تبين أن مشـاكل الزواج يمكن حلهـا بمسـاعـدة طـرف ثالث وذلك دعمـا لقانون الزواج الذى سنه الحزب الشيوعى . وتحولت معجزة نورا إلى تدخل خيـر من جانب الدولة التى تقوم بدور مـسـتـشـار العـائلة . وكـانت " بيت الدمـيـة " لاتزال تعـرض على خشـبـة المسـرح فى الخـمـسـينيات ، ولـكنهـا أصـبـحت مـثـالا للطبيعـة المتخلفة للعلاقات بين الجنسين فى الغـرب . واحتفالا بالذكرى الخـامسة عشرة لوفـاة إبسن قـدمت المسـرحية على مسـارح بكين ، وانتهـز النـاقـد الفنى فى صـحيفة الشـعب الفرصـة للاحـتفـال بالمكانة الجـديدة التى تحتلهـا المرأة فى صـين ما بعد الثورة :

" فى وقتنـا الحـاضـر تقوم العـلاقـة بين الزوجين على الاحتـرم المتبـادل والحب والتعاون . هذه هى الحياة الزوجيـة التى تاق إليهـا إبسن . لم تعد حقوق المرأة مجرد أحاديث بل هى المعيار العام المقبول فى عالمنا الجديد " .

(*Wu 1956*)

فى صين ما بعد الثورة أظهرت نورا إنجازات الحزب الشيوعى وباتت مثالا لتعليم العناصر المتخلفة فى مقاعد الجماهير ، بينما قلدت العروض الأولى للمسرحية الغرب ، وانتقدتها العروض اللاحقة . وفى مدة ٤٤ عاما تحولت نورا من بطلة تقدمية إلى رمز للثورة وثم أثر قديم من ماض ظالم ، وأضحت شخصيتها رمزا يجسد فضاءات الهوية المتنوعة .

ليست الصين البلد الثورى الوحيد الذى أقحم شخصية نورا فى معركة أيديولوجية مع الغرب " المتعفن " . فى عام ١٩٤٤ عاودت نورا الظهور مرتدية الحجاب ، وتعيش خلف أبواب مغلقة فى أحد ضواحى الطبقة الوسطى فى طهران . وإذا كانت اليابان ثقافة نجحت فى استيعاب الحداثة الأوروبية ، وإذا كانت الصين ثقافة لم تحل فيها بعد مشكلة الحداثة والتقاليد ، فإن إيران بلد خلق فيه فرض الحداثة ثقافة " مزدوجة " . فمن ناحية أصبحت الطبقة العليا والطبقة المتوسطة الناشئة مستغربة ، ومن ناحية أخرى استمرت غالبية السكان فى العيش على الطقوس الدينية التقليدية . وتزامنت فترة الحداثة المفروضة فى إيران مع عهد أسرة بهلوى من عام ١٩٢٥ وحتى عام ١٩٧٩ . أسس الشاه بهلوى الثانى ديكتاتورية ملكية فى عام ١٩٣٥ بمساعدة المخابرات البريطانية والأمريكية، وظل مسيطرا على زمام الحكم لمدة ٢٥ عاما بمساعدة البوليس السياسى المعروف باسم " السافاك " [١٠] . وأحد آثار هذه الفترة هو أن الحركة النسوية أصبحت شديدة الارتباط فى إيران بالإمبريالية الغربية لأن التشريع الخاص بتحسين وضع المرأة سن نظامًا تابعًا للمصالح الغربية . أعطيت المرأة حق التصويت ولكن فى انتخابات قوطعت لعدم وجود أحزاب معارضة حقيقية .

فليس غريبًا إذًا ألا ترجع أشهر معالجة إيرانية " لبيت الدمية " إلى العهد البهلوى. قدمت المسرحية كفيلم بعنوان " سارة " فى عام ١٩٩٤ يناقش وضع المرأة فى الجمهورية الإسلامية.

لعب درويش مهرجوى مخرج وكاتب سيناريو فيلم " سارة " دورا رئيسيا فى تطوير السينما الإيرانية الجديدة . وقد حظيت أفلامه طوال ٣٠ عاما باستحسان النقاد داخل إيران وفى جميع أنحاء العالم . وكان أول نجاح دولى لمهرجوى هو فيلم " البقرة " وهو الفيلم الذى أقنع آية الله الخمينى بأن السينما يمكن أن تلعب دورا اجتماعيا مهما .

(Cheshire 198 : 28)

ولكن بعض أفلام مهرجوى صودرت فى عهد الشاه وفى عهد الثورة الإسلامية و " سارة " واحد من أربعة أفلام بها شخصيات نسائية قوية قدمها مهرجوى للسينما فى الفترة بين ١٩٩٢ و١٩٩٧ . وفى معالجته " لبيت الدمية " غير مهرجوى المكان والزمان والثقافة ، كما انتقلت الوسيلة الفنية من المسرح إلى الفيلم ، ولكن بشكل إجمالى ظل النص قريبا من النص الأصلى على الرغم من بعض الانحرافات المهمة . والسؤال الذى نحن بحاجة إلى طرحه بخصوص نورا المسلمة (التى حملت اسم سارة وأدت دورها الممثلة السينمائية الإيرانية المشهورة نيكى كاريمى) هو فضاء الهوية الذى تقدمه للجمهور الإيرانى ؟ وهل تحمل سارة بقايا معانى النسوية التحررية الأوروبية التى تجاوزت المعالجة ؟ وللإجابة على هذين السؤالين من الضرورى وضع سياق نص الفيلم فى إطار الجدل الدائر حول مكانة المرأة فى إيران ما بعد الثورة .

كانت المرأة شريكا فى الائتلاف المكون من الأحزاب البرجوازية والقومية والماركسية – اللينينية وشريكا للناشطين الإسلاميين ، وهو الائتلاف الذى أطاح بأسرة بهلوى .

(Shahidian 1997 : 8)

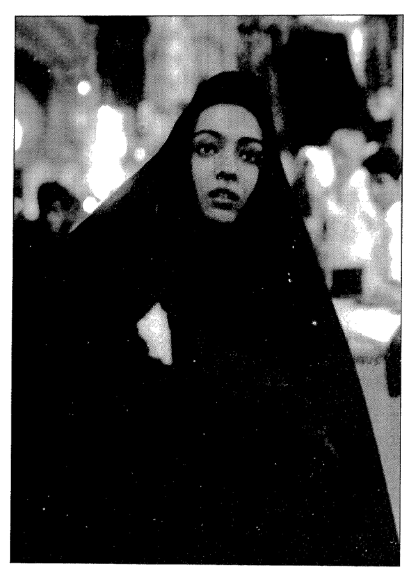
وقد استمرت الثورة الإسلامية ١٧ عاما فى إسكات العناصر العلمانية فى هذا الائتلاف . ورغم الظهور البطئ للخطاب العلمانى خاصة بعد وفاة الخمينى فإن المناقشات الخاصة بمكانة المرأة ودورها لا تزال تتم على ضوء الكتاب والسنة. ويقول بعض المعلقين إن القرآن هو أقوى الأسس التى تساوى بين الرجل والمرأة خاصة فى مجال الواجبات الدينية ، وعليه فمن غير الضرورى البحث عن حلول مشاكل عدم المساواة بين الرجل والمرأة فى أنظمة خارج نطاق الشرع علاوة على ذلك فإن حياة الرسول تنطوى على احترام المرأة لأنه تزوج السيدة خديجة الثرية والتى كان يعمل عندها . ومن بين مؤيدى هذا الاتجاه فايزة هاشمى عضو البرلمان المنتخب وابنة الرئيس الإيرانى الأسبق أكبر هاشمى رافسنجانى . وكان والدها معروفا بآرائه التى يقول فيها إن النسوية الغربية والمادية الغربية مسئولتان عن " تشويه مكانة المرأة وإعاقة تقدمها " (منظمة حقوق الإنسان والحريات الأساسية فى إيران ١٩٧٩) . تقول فايزة هاشمى إن القضية الحقيقة ليست تحيزا ضد المرأة فى القرآن ولكنها التفسيرات ، وتضيف أن الرجال هم الذين تصدوا لتفسير الشرائع الإسلامية وقد " فسروها وفقا لمصالحهم " (منظمة حقوق الإنسان والحريات الأساسية فى إيران ١٩٧٩) .

نظام المهور فى الإسلام يعطى المرأة استقلالا ماليا (*Mir - Hosseini 1993 :60*) ، وحيث إن الشرع يعتبر النكاح عقدا فإن المرأة تستطيع أن تضيف إلى هذا العقد مواد تتعلق بالطلاق . وللرجل فى الإسلام أن يتزوج أربعا وبيده حق الطلاق . وطبقا للمادة ١١٧٠ تحتضن الأم ابنتها حتى سن السابعة وابنها حتى سن العامين ، أما إذا تزوجت من رجل آخر فإنها تفقد كل حقوقها بخصوص أبنائها.

(*Mir - Hosseini 1993 : 67*)

كل هذا الإطار القانونى يقدم خلفية التحولات القصصية الواضحة فى المعالجة الإيرانية " لبيت الدمية " .

نورا أصبحت سارة ، والسيدة ليندا هى صديقة الدراسة سيما ، وهلمر تحول إلى هشام وكروجستاد تحول إلى جوشتاسب . والتوقيعات المزورة والابتزاز وخطابات التهديد بقيت كما هى ولكن الخطر الذى يواجه هشام والخاص بتورطه فى التزوير تم تضخيمه . وفى المقابل فإن تصور أن القانون وضعى قد تضاءل ، وتم حذف كل الأحاديث عن علاقة الفراش . والإيحاء بأن سارة ربما تكون قد زنت لتسدد القرض تم استبعاده بصفته أمرا مستحيلا . ولا يوجد تلميح إلى الخيالات الجنسية الجامحة لهشام ، وتم حذف رقصة الترنتيلا ، وتتحول حفلة أعياد الميلاد إلى حفلة بمناسبة ترقية هشام حيث يرقص هو مع الرجال بينما تجلس النساء وتشاهد الرقص . وعندما تقترب الكاميرا من سارة نراها تتمايل على أنغام الموسيقى بينما تتساقط الدموع من عينها . وتم استبدال رغبة الفراش بنهم الطعام . الطعام المهجور يتحجر فى الأطباق بعد أن قرأ هشام خطاب الابتزاز .



نيكى كاريمى فى دور " سارة " عام ١٩٩٤ من إخراج درويش مهرجوى

تعطى أدوات السينما لمهرجوى حرية مكانية تسمح له بتطوير الإحساس بفضل الجنسين . تم تصوير العالمين : البيت المختبئ وراء حوائط وحدائق وأبواب وستائر وحجاب يتناقض مع المدينة الحديثة التى يديرها الرجال . خارج البيت تراقب العيون المرأة بصفة مستمرة . فعندما تقف سارة وسيما معا وتضحكان بصوت مرتفع فى الشارع تسرع سيارة نحوهما وتقزف سيما بماء المجارى . عالم الأعمال يسيطر عليه الرجال سيطرة تامة ، غير أن إخراج مهرجوى ملئ بمنتجات من صنع المرأة . جسد المرأة قد يكون مغطى بأكمله بالحجاب ولكن جسد المرأة حاضر فى كل الأعمال التقليدية التى تؤديها . فالسوق ملئ بأعمال نسج السجاد وأعمال الإبرة والمنتجات اليدوية. الفواكه والخضروات ترمز إلى الشهوة. تنام سارة فى غرفة الخياطة وهى محاطة بالخرز والستان الأبيض رغم أن هذه الصورة الرومانسية يقابلها معرفتنا بأن نظرها آخذ فى الضعف . وفى المقابل لا نجد جمالا فى أعمال النساء فى البنك الذى يعمل فيه هشام . ولا نجد فى الفيلم وجودا لامرأة عزباء تتمتع بالاستقلال المالى كبديل لزواج تعيس .

وعندما تصل سارة إلى نقطة مصيرية تتعلق بالبقاء مع هشام أو ترك البيت لم تتردد ولكنها لم تفعل ما فعلته نورا . سوف تعود إلى بيت أبيها ولكنها لن تبحث عن عمل أو تعليم [(١١)] . أعمق اختلاف بين نورا وسارة هو مصير الأطفال. يقص مهرجوى كل المضامين من النص والتى تفيد بأن الطفل قد يفسد لانعدام الفضيلة عند أحد أبويه ، فتتحدى البطلة زوجها وتصر على أن تأخذ ابنتها البالغ من العمر ثلاث سنوات معها وهى راحلة عن بيت الدمية . وهذا التحول المهم فى القصة يمكن تفسيره على أنه تحدى للقوانين الإيرانية الخاصة بحضانة الأطفال .

ولنعد إلى السؤال المتعلق بفضاء الهوية الذى تقدمه سارة للجمهور الإيرانى . يجب علينا أن نقيم القوى النسبية للخطابين الدينى والعلمانى داخل الفيلم . سوف يوحى تحليل معالجات القصة بأن الخطاب الدينى متفوق على الخطاب العلمانى. ليس الفصل بين الجنسين هو موضوع الفيلم ، ولكن موضوع الفيلم هو العلاقة المحددة بين هشام وسارة وعجزهما عن التوصل إلى مساواة فى أدوارهما . هناك وسيلتان تعملان كإطار للفيلم هما المرض والنظر . يرقد هشام فى المستشفى فى مقدمة الفيلم ، ولكنه يتعافى بفضل سارة ، ومع اقتراب الفيلم من نهايته يمرض هشام مرة ثانية ولكن فى هذه المرة عليه أن يعالج نفسه . يوازى مرض هشام ضعف نظر سارة . ضعف نظر سارة ضعفا شديدا بسبب عملها كخياطة سرًا ، ولكن عماها الرمزى يمكن شفاؤه فقط من خلال إدراكها لطبيعة هشام الحقيقية . يمكن القول جدلا بأن حل المشكلة يكمن فى القوامة التى فسرها البعض بسلطان الرجل على المرأة وفسرها آخرون بأنها إنفاق الرجل على المرأة.

(Karmi 1996 : 74)

ويفترض هذا الرأى تفسيرا إسلاميا لمعجزة سارة والذى يقبل بمقتضاه هشام القيام بواجبه والتضحية بنفسه كى يحمى زوجته . ورغم أن تطلعات تحقيق الذات الحديثة والتى تربط النساء بالقوى العاملة والتعليم والعالم خارج البيت قد تم استئصالها من القصة فإن الخطاب العلمانى ظل باقيا داخل الفيلم من خلال الملابس . فالصلة التاريخية بين الحداثة والملابس صلة قوية فى إيران.

فى عام ١٩٢٨ فرض الشاه بهلوى قانونا للملابس على الرجل حدد بمقتضاه زيا غربيا وقبعة مستديرة ، وفى عام ١٩٣٥ حظر على النساء ارتداء الحجاب وتم استبدال القبعة المستديرة للرجال بقبعة غربية الشكل . اندلعت المظاهرات وأعمال الشغب فى الشوارع احتجاجا على هذه القوانين وقتل عدد من الأشخاص فى أزربيجان حيث قال الرجال إن حافة القبعة الغربية تمنع جباههم من ملامسة الأرض عند السجود . أعيد حجاب المرأة فقط كزى إجبارى للعاملات فى الوزارات فى عهد آية الله الخمينى [١٢]. تظاهرت النساء فى الشوارع احتجاجا على فرض الحجاب ولكنهن تعرضن للرشق بالحجارة وصدرت أوامر للحرس الثورى بإطلاق الرصاص فوق رؤوسهن .

(Hiro 1985 : 132)

يستخدم مهرجوى الملابس فى الفيلم لطرح أسئلة حول القوة والنوع . الحجاب الذى ترتديه سارة يحد من حركتها الجسمانية عندما تجرى فى الشارع وتطهى وتجمع صناديق الزجاجات وتنظف . وفى المقابل توحى الملابس الغربية بالقوة . يرتدى هشام فى أوج قوته ملابس غربية ويتلقى الهدايا مرتديا هذه الملابس . ولكن حين يمرض فى بداية الفيلم ، أو يقف فى الشارع بائسا وهو يحاول منع سارة وابنته من ترك البيت كان ملفوفا فى ملاية سرير طويلة وبيضاء. وبتحليل ملابس الفيلم يمكننا قراءة مناقشة خفية للفروق بين الجنسين. وبالتأكيد على القيود الجسمانية المفروضة على النساء من حيث الملابس يريد مهرجوى أن يقول على ما يبدو إن المساواة بين الجنسين لن تتحقق مادامت المرأة

مـعـزولة عـن العـالم الإيرانـى الحـديث [١٣] (Habermas 1987 : 83) ، وإذا كـانت الحرية الذاتية هـى جوهر الحداثة.

فإن شخصيـة سارة تدل على فضـاءات الهوية المرتبطة بالحداثة الاجتمـاعيـة مثل شخصيات نورا فى اليابان والصين .

فى كل الأعـمـال التى درسناها ، باستـثناء العـرض الذى قدم فى الصين عام ١٩٥٦ ، سيطـرت القوانين الكونفوشيوسية التقليـدية أو الشريعة الإسـلاميـة على الحيـاة العـائلية . وهذه القـوانين ينفـذها رجـال قـذف بهم فى عـالم حديث . وفى هذا السـيـاق تعـتـمـد هوية الرجل علـى قـدرة المرأة على تجـسـيـد القـيم الثـقـافـيـة التقليـدية التى تتعـرض لخطر التغيير الاجتماعـى . بينما يزداد التناقض الحتمى بين الحياتين الخـاصـة والعامة تناضل نورا وسـارة والنساء اللاتى يمثلنهمـا لتجاوز حـاجـز التـقـاليـد . والطـرق التى يسلكنهـا يـحـددهـا السـيـاق الاجـتـمـاعى والأطر الثقافية المتنوعة للفنان أو المعالجين الدراميين . وتعد سارة للمخرج مهرجوى هـى الأبعـد عن مسـرحيـة إبسن لأن الحبكة تم تطويعها لتـلائم المجتمع الإيرانى ، كـمـا أن الأدوات الفنيـة تحـولت من أدوات مـسـرحـيـة إلـى أدوات سـينـمـائيـة . ولكن بطريقة أخرى يعتبر فيلم سارة هو الأقرب بين هـذه المعـالجات والترجمات للنص الاجـتـمـاعى الواقـعـى من خـلال الانـدمـاج والتـقـمص العـاطفى . فـى اليابان كـان التـصـور اليـابانـى " للصـحـوة " هو السـائد ، ولكن المعـاشـرة بين الزوجين والعـرض همـا الموضوعان الرئيسيـان فـى حبكة " زوج ضعيف " و " شروق الشمس " و " نورا فـى اليـابان " . ولكن كل الإشـارات إلى العـرض والمعاشـرة تم حـذفهـا من المعـالجة

الإيرانية والتى تسعى إلى إعادة تفسير الشريعة الإسلامية وليس استبعادها. وفى الصين يتحول النص بعد ٤٤ عاما إلى دفاع عن الاستغراب وتجسيد للثورة الشيوعية وإدانة للتعفن الغربى .

ورغم اختلافات الترجمة والمعالجات " لبيت الدمية " تقوم الشخصية الرئيسية بوظيفة " الآلية التفسيرية " (*Chun 1996 : 69*) للجمهور يستكشف من خلالها عواقب تبنى فضاءات هوية جديدة باتت متاحة للمرأة من خلال التغييرات الاجتماعية المرتبطة بالتحديث . إن اكتساب المرأة هوية تجسد الحرية الذاتية وليس تبنى شكل غربى للنسوية التحررية هى التى عبرت الحدود الجغرافية . ومع تحول فضاء الهوية الذى تجسده نورا وتأقلمه مع السياقات الثقافية تم تسليط الضوء على جوانب معينة فى الشخصية وتم إهمال البعض الآخر . ومن المفارقات أن قرار نورا ترك أطفالها ، وهو أشد الجوانب جدلا فى عروض المسرحية فى أوروبا فى القرن التاسع عشر تمت معالجته كجانب ثانوى لا أساسى فى العروض الصينية واليابانية وتمت إزالته تماما من العرض الإيرانى. وبذلك لم تقدم الأمومة فى هذه المعالجات ، وهو أمر يتناقض مع خلق فضاء هوية يجسد الحرية الذاتية ، وبدلا من ذلك تم عرض هذا الجانب كهوية مساعدة يمكنها التعايش مع التحولات الاجتماعية الجديدة . وكى ندرس خلق فضاء هوية من خلال إعادة معالجة الأمومة وإعادة تعريفها يجب أن نترك " بيت الدمية " وننظر بدلا من ذلك إلى مسرحية سمتها هى غياب الأمومة.

أنتيجون فى ميدان دى مايو

تم تفسير أنتيجون فى أواخر القرن العشرين كواحد من أهم أشكال الكفاح ضد عنف الدولة ، وهو كفاح خاضته جماعة قدمت نفسها بأنها أولا وأخيرا جماعة الأمهات . فى إحدى معالجات " أنتيجون " فى أواخر القرن العشرين تلعب الأمهات والأمومة دورا عاما بل مغريا فى الأرجنتين . قد يبدو غريبا أن يعود هذا الكتاب المخصص للعروض البيثقافية للنساء إلى " انتيجون " كمحطة بيثقافية . قد تبدو " أنتيجون " معزولة عن " البيثقافية " لأن اليونان القديمة هى الثقافة التى يشعر الأوروبيون والغربيون أنهم " يمتلكونها " . فهى تلعب دور الأجداد فى تراث رفيع للثقافة الغربية بينما فى الواقع لا تتذوق معظم الثقافات المسرح الإغريقى إلا عن بعد .

تضع القصة المسرحية أنتيجون فى مواجهة مع عمها كريون الذى انتهك القوانين الروحية بمنع دفن شقيق أنتيجون المقتول بولينيسيز . تدفن أنتيجون شقيقها بولينيسيز عن قصد وتفعل ذلك فى كل مرة . بأمر كريون الغاضب بإخراج جثته من القبر . ويحاول عبثا نجل كريون – هايمون – وهو شقيق أنتيجون أن يقنع أباه بأن يلين على أساس أن قراره يعكس ضعفا فى الإدارة والقيادة . ويتكهن العراف تيريزياس الكفيف بمستقبل مظلم بسبب تصرفات كريون الحمقاء (ورد فعل أنتيجون العنيد) ، وتدفع هذه النبوءة كريون إلى اتخاذ موقف لين . ويأمر كريون بدفن بولينيسيز ويعفو عن أنتيجون ولكن بعد فوات الأوان . فقد انتحرت انتيجون وهايمون . وينتهى اليوم الحزين بانتحار

زوجة كريون . ويلعب الكورال المؤلف من حكماء مدينة طيبة دور الجسر بين الجمهور والممثلين والحدث ، فيصبح الكورال أقوى مع تقدم أحداث المسرحية . ويوحى دور الكورال بأن أفراده يحملون حلا وسطا بين موقفى أنتيجون وكريون ، كما يذكر الكورال الجمهور بأن المسرحية تقدم ورطة سياسية ودراما اجتماعية .

القصة تحتمل تفسيرات متعددة وإعادة صياغة بسبب تعدد الآراء فيها ونهايتها المفتوحة . وتتطلب قصة المسرحية أجوبة للأسئلة الآتية : هل كريون مسئول عن الوفيات المتعددة ؟ أكان يجب على أنتيجون أن تستسلم ؟ أكان من الواجب أن يلين كريون فى قراره القاسى ؟ وبذلك عولجت هذه المسرحية بطرق تعكس الأغراض النقدية والأدبية والسياسية والثقافية وحتى الأخلاقية . وكوسيلة لتعزيز دعوة كنيسة قديسى اليوم الآخر مثلا تعتبر " أنتيجون " " درسا أبديا وخالدا للأسرة . فكل فرد ، ما لم يكن بدون جذور ، يمر فى حياته بنفس الصراع الذى مر به كريون وابنة أخيه أنتيجون ".

(Waterstradt 1979 : 507)

ومن زاوية مختلفة تمام الاختلاف استخدم إنسترا كينج المسرحية لتبرير النسوية .

(King 1990 : 107 - 8)

ويحكى جورج شتاينر كيف أن " أنتيجون " وليس " أوديب " حيرت الكتاب والفلاسفة بمن فيهم هيجل وكيركيجارد .

(Steiner 1984 : 104)[١٤]

فى القرن العشرين بأكمله استخدمت المسرحية رمزا للمقاومة السياسية لدرجة أن ستاينر زعم عام ١٩٨٤ أنه " لا يمكن وضع كتالوج كامل للحياة الظاهرة والباطنة لموضوع مسرحية أنتيجون بدءا من جذورها قبل الملحمة وحتى وقتنا هذا . فالمجال شديد الاتساع " .

(المرجع السابق ص١٩٤)

وأشهر معالجات " أنتيجون " المسرحية فى القرن العشرين هو عرض جان أنوى الذى قدمه وقت الحرب العالمية الثانية فى ٤ فبراير ١٩٤٤ على مسرح الأتيليه فى باريس . فى الواقع أن بعض العروض المعاصرة للمسرحية تقتبس من أنوى أكثر من سوفوكل . تم توظيف مسرحية أنوى لمحاربة الاحتلال النازى لفرنسا . وقد وظف أنوى العرض بمهارة أرضى بها الطرفين . فقد سعد المسئولون الألمان بالعرض الثقافى وبالنهاية التى تبرئ حكومتهم لأن كريون هو الفائز كما يشير ستاينر ؛ *(المرجع السابق ص١٩٢)* بينما يقرأ الجمهور الفرنسى النص كتحذير من أن سلطة كريون الغاشمة سوف تستمر إذا لم يقاوموا الاحتلال .

منذ الحرب العالمية الثانية ظلت مسرحية " أنتيجون " تقرأ بشكل متزايد على أنها مثال لامرأة تتحدى الدولة . وأبرزت المسرحية كمدافع عن حقوق المرأة ، ولكن كما ذكرنا عند عرضنا لشخصية نورا فى " بيت الدمية " فإن الاتجاه النسوى يمكن أن يتفاوت ، بل إنه يتفاوت فعلا وفقا للسياق الثقافى . تقاوم

أنتيجون الطغيان السياسى ولكنها فى الوقت نفسه تمثل امرأة واحدة تتحدى سلطة الرجال وتصر على الحصول على استقلالها . وهذا ينطبق أصلا على تلك المعالجات التى تمت فى الدول التى تسود فيها أنظمة قمعية . وكما يذكرنا هولدرلين فإن جاذبية " أنتيجون " ترجع إلى تركيزها على " لحظة الثورة " (المرجع السابق ص٨١) . ومن بين الكاتبات والمخرجات اللاتى رجعن " لأنتيجون" حول العالم راتنا سارومبايت فى أندونيسيا (١٥) وسوملاتا سابا سينج فى سريلانكا (١٦) . تلقى مسرحيتا هاتين السيدتين الضوء على ظلم الدولة وتبحثان فى كيفية مساعدة النساء فى وقف عنف الدولة . ونود أن نلقى نظرة إلى الطرق التى عالجت بها جامبارو " أنتيجون " كى تركز على نضال المرأة من أجل الحصول على حقوقها . فى مقابل التركيز على مقاومة البطلة فى حياتها الخاصة والتى سادت النصف الأول من هذا الفصل ، نتحول هنا للتركيز على مقاومة البطلة فى الحياة العامة .

جريزيلدا جامبارو وأمهات ميدان دى مايو

لعل أهم معالجات " أنتيجون " فى السنوات الأخيرة هى مسرحية " أنتيجون الغاضبة " لجامبارو (١٧) . ترجع شهرة جامبارو لرواياتها ومسرحياتها وأيضا لشجاعتها وجرأتها فى لفت الأنظار لعنف الحكومة الأرجنتينية لعدة عقود . وترتبط مسرحيتها ارتباطا وثيقا ببلدها وبسياسته الاجتماعية المركبة . تعترف جامبارو بأن ثقافتها مختلفة عن ثقافة سوفوكل وبأنها لم تدرس التاريخ الفكرى والتحليلى لمسرحية سوفوكل . ومع ذلك تزعم أن " أنتيجون " أرجنتينية :

"مسرحية " أنتيجون " تنتمى لنا وقد اكتسبنا بالألم حقا فيها. عاشت أنتيجون ولا تزال تعيش فى الأرجنتين التى كررت بطريقة موازية صعب بل مستحيل اخفاؤها القصة القديمة للسلطة اللامحدودة التى تنتقم وتقتل من تعتبرهم أعداءها وتحرمهم ليس فقط من جنازة وقبر ولكن حتى من حق الذكرى .وفى حالتى وحين فرغت من حكاية القصة لم أر كثيرا من أنتيجون التى ملأت كثيرا من صفحاتى ولكن رأيت أولئك الأنتيجونات اللاتى مشين حول الميدان وقد غطين وجوههن بإيشاربات بيضاء ولكن يحملن صور أبنائهن وهن يرتعدن خوفا كل يوم خميس فى أصعب أيام الحكم العسكرى" .

(Gambaro 1995 : 58)

وبدلا من استخدام المسرح الإغريقى فى إظهار الصح أو الخطأ أو فى تفسير الحالة الأرجنتينية ، وضعت جامبارو " أنتيجون " فى محطة بيثقافيه جمعت فيها النوع مع السياسة الاجتماعية والجماليات كى تعلق على أدوار المرأة فى الأرجنتين المعاصرة . وتعلن جامبارو بثبات عن إعادة كتابة " أنتيجون " " بصوت المرأة فى أمريكا اللاتينية والأرجنتين وبأصوات النساء الأخريات اللاتى حاولن أن تفعل فى الأرجنتين ما فعلته أنتيجون وهو عصيان السلطة الطاغية ودفن فلذات أكبادهن " .

(المرجع السابق ص٥٧)

عانت الأرجنتين فى تاريخها المعاصر من أنظمة الحكم العسكرية التى حكمتها فى الفترة من ١٩٦٧ وحتى ١٩٨٣ . وقد استخدمت الحكومة العسكرية السلطات التى منحتها لنفسها فى " إجراء تحول هيكلى فى الاقتصاد وفى شن حملة موسعة على كل حركات العصيان فى جميع الميادين السياسية . وتم وقف

كافة الحقوق المدنية والسياسية . وعلق الدستور وأغلق البرلمان وتعرضت النقابات لإجراءات إرهابية من جانب السلطات وكممت أفواه القضاة ".

(Brysk 1994 : 677)

وكانت الطريقة المفضلة لضمان استمرار السلطة وقمع المعارضة هى "الاختفاء"[١٨]. فقد اختفى أكثر من ٣٠ ألف مواطن ، وكانت جريمة الكثير منهم أنهم متعلمون . وكان العذر الذى قدمته الحكومة لهذا العنف هو ضرورة منع تسلل العناصر الماركسية .

يقول شيرمر شارحا هذا الموضوع :

"الاختفاء هو الجريمة الكاملة لأن الجريمة نفسها غير منظورة سوى للضحايا أو أهاليهم . والغرض من ذلك هو أن يئن الجميع صامتين أفرادا ويحرم الضحية من الشهادة . أما من بقى فيمنعون من تلقى العزاء. الاختفاء إذًا شكل من أشكال الرقابة على الذاكرة ".

(Schirmer 1989 : 5)

كان معظم المختفين شبانا وكان بعضهم أطفالا وثلثهم نساء . تعرض معظم الضحايا للتعذيب الوحشى المتكرر قبل قتلهم " وعاد " ١٥٠٠ شخص فقط من ٣٤٢ معسكر تعذيب فى جميع أنحاء البلاد.

(Taylor 1997 : 151)

حاولت الحكومة بهذه الوسيلة إعادة تشكيل الشعب ليصبحوا سكانا أكثر محافظة وطاعة . تحدى ثقافة الصمت والعمى هذه ، التى أيدتها الحكومة

الأرجنتينية والشركات متعددة الجنسيات [19] ، جماعة " الأمهات " أو " أمهات ميدان دى مايو " .

كان للأمهات وجود سياسى وثقافى مهم منذ ١٣ أبريل ١٩٧٧ عندما بدأت ١٤ امرأة مسيرتهن . زاد العدد بشكل كبير وواصلت النساء مسيرتهن بعد ظهيرة كل خميس فى الساعة ٣,٣٠ لتذكير الأرجنتينيين بماضيهم القريب وكى يضمنوا عدم تكرار الماضى . وقد كن دائما مرئيات بسبب اختيارهن مكان الاجتماع وهو ميدان دى مايو : وهو ميدان معروف فى الأرجنتين بمغزاه الوطنى والتاريخى . "ويقع الميدان قبالة كاسا روسادا مقر الحكومة الأرجنتينية فى وسط مدينة بوينيس أيريس" .

(Femenia 1987 : 14)

وبينما لم تعد هناك حوادث اختفاء لا تزال " الأمهات " تنظم المسيرات إحياء لذكرى فلذات أكبادهن ولتقديم المسئولين عن هذه الحوادث وعن غيرها من الجرائم التى وقعت بموافقة الحكومة للعدالة [20] .

بمجرد أن تصل الأم إلى الميدان وتنضم للمسيرة تضع على وجهها طرحة بيضاء نقش عليها اسم ابنها المختفى وتاريخ اختفائه . وترفض هؤلاء النساء تصديق أكاذيب الدولة أنهن كن أمهات سيئات أو أن أبناءهن منحرفون أو أنهم لا وجود لهم .

(Schirmer 1989 : 20)

وتلعب " الأمهات " هنا دور أمهات ترعى – أو تبحث – عن أطفالهن . وتلعب الأمهات دور الأمومة وبهذا الدور يلعبن بأدوار النوع المتاحة لهن كأمهات داخل النظام الاجتماعى المحافظ فى الأرجنتين الذى ينظر للمراة إما أنها أم شبيهة بالعذراء مريم أو ساقطة . لقد أصبحت هذه النساء نشطات بالصدفة فى أثناء بحثهم عن أطفالهن .

نجحت جماعة " الأمهات " فى تحدى المسميات التى أطلقت عليهن وفى إعادة ظهور أبنائهن أو حتى ذكراهم ظهورًا رمزيا . النجاح هنا لفظ نسبى . " فالأمهات " لم تنجحن بالكامل فى استعادة أبنائهن ماديا أو حرفيا (أو حتى بالموت فجثث أبنائهن لم تعد لأنهم دفنوا فى مقابر جماعية لا تحمل علامات ، أو ألقوا أحياءً من الطائرات فى البحر أو قطعوا إربا قبل أن يدفنوا) ولكن احتجاجهم المستمر ركز على لفت انتباه دول العالم إلى وحشية الحكومة [٢١] .

حولت الأمهات أجسادهن إلى لافتات كتبن عليها عبارات تعرض حياتهم للخطر (*Taylor 1997 : 183*) ، ولم يكتفين بذلك بل أدخلن " أجساد " أبنائهن فى المظاهرات .فقد ثبتن صور أبنائهن على ملابسهن ، وارتدين صورا حول رقابهن ، وحملن لافتات كبيرة تحمل وجوه أبنائهن المختفين . تقول بعض "الأمهات " إنهن يشعرن بوجود أبنائهن وهم يمشون إلى جوارهن فى المسيرة .

(Agosin 1987 : 434-5)



أمهات ميدان دى مايو بالأرجنتين ١٩٩٩



أمهات ميدان دى مايو بالأرجنتين ١٩٩٩

تغير مغزى الصور مع الزمن ، فمعظم الناس الذين يشاهدون المسيرة يعلقون على عمر الصور فقصة الشعر والملابس تنتمى لعقد السبعينيات جاءت الأمهات فى البداية على أمل أن يكون أبناؤهن قد فقدوا ، وفى قلوبهن أمل فى العثور عليهم ، وبعد أن اكتشفن أن أبناءهن قد قتلوا منذ زمن طويل جئن ليمثلن التعذيب والقهر .

لم تكن تلك هى الطريقة الوحيدة التى نشرت النساء " أجسادهن " . تسرد علينا نورا أماليا فيمينيا الطرق الأخرى التى اتبعنها :

> "صنعت الأمهات صور ظل بالحجم الطبيعى ، كل صورة لأحد المختفين وظهرت هذه الملصقات على حوائط المبانى حول بوينيس أيريس . وفى حملات أخرى وزعت الأمهات مجسمات ورقية على شكل اليد رمزا للأبناء المفقودين . وأطلقن بالونات تحمل أسماء المفقودين . وفى مرحلة لاحقة ارتدت الأمهات أقنعة متشابهة ترمز للمحنة المشتركة لكل الضحايا . وتحولت المأساة الفردية لكل واحدة منهن إلى مأساة جماعية . ورفعت " الأمهات " شعار " طفل واحد - كل الأطفال " .

(Femenia 1987 : 15)

وفى السنوات الأولى ، حملت " الأمهات " صورًا لأطفالهن والآن يحملن ملصقات لأى شخص اختفى .

(Ortiz 1995 : 24)

الأثر الذى تتركه حيلة اليد البشرية هو فرض ذاكرة ثقافية للجثث أفرادا وجماعات . ومن بين هذه الصور يخرج الإصرار على خطورة النسيان . لقد ضمنت جماعة " الأمهات " أن ينشق المكان ويخرج منه آثار الجثث وآثار الأشلاء. فيجب أن "يرى " الناس فى وسط المدينة صور الأمهات أنفسهن ورسالتهن . وأمام خلفية الأمهات فى الميدان ، والأحداث التى يمثلنها كتبت مسرحية "أنتيجون الغاضبة " .

" أنتيجون الغاضبة "

تقول جامبارو شارحة " أنتيجون الغاضبة " :

"هى مجموعة قصاصات مختلفة جمعتها بلغتى الخاصة . بناء المسرحية ليس بناء المسرحية الكلاسيكية ، ولكنه بناء الكنتاتة (قصة تنشدها المجموعة على أنغام الموسيقى من غير تمثيل) . يتضح فى المسرحية من البداية ما الذى سيحدث . تقوم أنتيجون المشنوقة من بداية المسرحية لتحكى قصتها ، وبالتالى يجعل هذا الموت من البداية تصرفات كريون لا قيمة لها" .

(Gambaro 1995 : 57)

بينما تضع مسرحية سوفوكل أنتيجون مع وضد كريون ، تزيد مسرحية جامبارو العلاقة ضلعا لتأخذ شكل مثلث يضم أنتيجونا (كما تسميها جامبارو) وكريون والكورال المؤلف من رجال بوينوس آيريس . رجال بوينوس آيريس وكوريفيوس وأنتينوس أطراف فى مسلسل عنف كريون ، ولكنهم فى الوقت نفسه مختلفون عنه . فى هذه المسرحية المبسطة ثلاثة ممثلين فقط . أدوار اسمين

وهيمون " تلعبها ، أنتيجونا وتقدم بذلك من خلال وجهة نظرها . تعيد أنتيجونا أيضا صياغة المعركة بين أخويها . كوفيوس أيضا يلعب دور كريون الذى يقدم على شكل ملابس موضوعة على إطار صلب ضخم يشبه الدرع . ومقابل مظهر كريون الجامد الذى يبدو مثل محارة ، تتحرك أنتيجونا برشاقة وانسيابية نشعر بوجود تيريزياس ولكنه لا يظهر على خشبة المسرح والطاعون الذى يتنبأ به يُصور على شكل وحل يقع فوق بوينوس آيريس وأيضا على شكل طائر ضخم يمثل الموت لأنتيجونا. عندما تبدأ المسرحية نرى أنتيجونا معلقة على أحد القضبان الحديدية فتلقى بظلالها على نهاية المسرحية . وبعد ذلك تعود إلى الحياة ولكنها تظل مثبتة فى خلية أو قفص له شكل هرمى بينما يجلس الجمهور حولها . وحول القفص أو الخلية نجد مناضد مقهى عديدة يجلس عليها كوريفيوس وأنتينوس .

تقوم مسرحية " أنتيجونا الغاضبة " على أبنية القوة وخاصة القوة المقسمة على طول خط النوع . أقوى الشخصيات فى المسرحية هو كريون الذى تمثل لغته الشبيهة بلغة العسكريين حكم السلطة الباغية التى تبث الخوف فى نفوس المحكومين وتستخدم القبضة الحديدية فى تعاملها معهم . وهو بذلك أشد بغيا من كريون سوفوكل . عندما يبدأ كريون جامبارو فى تكرار نفسها بصورة جنونية تصبح قوته مخيفة . يعفو كريون عن أنتيجونا ، هذا صحيح طبعا بعد فوات الأوان ، ولكنه يرفض دفن بولينيسيز ، وهو الطلب الوحيد لأنتيجونا وطبعا "للأمهات " . على عكس مسرحية سوفوكل المتعادلة تتخذ مسرحية جامبارو موقفا مبدئيا لصالح أنتيجونا .

فى عرض رجلين من رجال بوينيس آيريس تظهر بشدة طبيعة القوة المطلقة .
وعلى عكس الكورال اليونانى بدا كورفيوس وأنتينوس فى شكلين مختلفين. يتمتع كورفيوس بروح الدعابة بينما ظهر أنتينوس غبيا ومذعورا ومرتبكا وحائرا بين كورفيوس وأنتيجونا . ينحاز رجال بوينوس آيريس لكريون خوفا منه وبدافع رغبة مشتركة فى ممارسة القوة على الآخرين . تورط رجال بوينوس آيريس فى أعمال التعذيب مع كريون . وتمنعهم سخريتهم المستمرة من أنتيجونا ومن ارتباك أنتينوس من القيام بوظيفة جسر التواصل مع الجمهور الذى يعرفه بالأشخاص والأحداث كما هى الحال مع كورال سوفوكل . ويعتقد رجال بوينوس آيريس أنهم أرقى من أنتيجونا لأنهم رجال وهى امرأة ويقضون بأن حياتها لا قيمة لها . ليس رجال بوينوس آيريس ولا لكريون الكلمة الأخيرة فى المسرحية لأنهم متورطون فى الأعمال الوحشية ولا يستطيعون الحديث عن الطبيعة البشرية (وهى سمة مميزة لنهايات المسرحيات الإغريقية) . ويؤدى عجز رجال بوينوس آيريس عن رؤية آثار تصرفاتهم إلى زيادة اشتعال نار الغضب داخل أنتيجونا .

يشير سلوك رجال بونيوس آيريس إلى وحشية النظام الفاسد الذى تستهين عقوباته الوحشية وتواطؤ المواطنين معه بحياة كل الناس . ومثل القوة الرمزية لشخصية نورا ، تمثل أنتيجونا هوية جماعية يمثلها فى الأرجنتين بمنتهى القوة جماعة " أمهات ميدان دى مايو " . وقد صممت هذه العقوبة الجماعية لإجبار الأمة على تذكر المختفين تحديا لنوايا السلطة الرامية إلى اختفاء هؤلاء الأشخاص ولمنع الأحياء من إحياء ذكراها . وبينما يرمى كورفيوس أنتيجونا بتعليقات مثل " التفكير فى الأموات مثل طحن الماء - لا طائل من ورائه " .

(Gambaro 1992 : 140)

تصر أنتيجونا على التفكير فى موت أخيها . تثار قوة " الأمهات "، وحقهن فى الذكرى فى وقت لاحق حين يسأل أنتينوس وهو فى حالة ارتباك " إذا كنا نعرف أنها ستموت ، فلماذا لا تموت ؟ " (المرجع السابق ص١٥٤) . وبينما تقوم هذه العبارة بوظيفة لا مسرحية وتشير إلى دور الجمهور فى تشكيل الأحداث القادمة، تكشف تعليقات أنتينوس أيضا أن الموتى لا يموتون ببساطة ويذهبون بعيدا .

الخاتمة

تجرأت أنتيجونا على تحدى النظام الذى يسوده الرجال وأدهشت أنتينوس الذى يزعم أن " النساء لا يحارين الرجال "

(Gambaro 1992 : 145)

ولكن الجمهورين والنصين اللذين درسناهما فى هذا الفصل يثبتان خطأ مقولته ، فالقصتان تدوران حول مصير بطلتين تتحديان القانون الرجالى المقدس أو العلمانى . وتفسح النهايات المفتوحة لهذين النصين المجال لنقلات ثقافية وإعادة تفسيرات متعددة وقد أوضحنا أن هذه القصص لها قيمة بيثقافية فى مجتمعات تعرضت لهزات اجتماعية لها علاقة بالحداثة أو بالاضطرابات السياسية التى تسببت فيها الدولة بعنفها ، وأوضحنا أيضا أن الترجمات والمعالجات التى ناقشناها مدفوعة باعتبارات اجتماعية أكثر منها جمالية .

ولعل الدافع الأول لإعادة صياغة هاتين القصتين مرتبط باعتراف الفنانين بأن النساء كيانات تقليدية متحدية داخل مجتمعاتهم . ويتوجه الفنانون بأنظارهم إلى الثقافات الأخرى بحثا عن أدوات تمثيل إضافية تصلح كفضاءات هوية توضع فيها هذه التحولات . ولا نميل إلى الإشارة إلى أن هذه التمثيلات المسرحية تستحفز التغيير الاجتماعى بل نكتفى بالقول إنها تعطى تعبيرا رمزيا للواقع الذى تعيشه المرأة والتى تسعى إلى إحداث هذه التغييرات .

تعيد جامبارو تفسير تصرفات " الأمهات " من خلال أسطورة أنتيجون ، تلك الشخصية التى تعبر الخط الفاصل بين الحياة الخاصة والحياة العامة ، فتتجرأ على الخروج فى المظاهرات وتصر على الاستجابة لمطالبها . وفى الأرجنتين فصلت " الأمهات " الأمومة عن ارتباطها " بالقمع " فى ثقافة رجالية وأعادت ربطها بالتدخل السياسى . تستمد جامبارو مادتها المسرحية من الواقع الذى تعيشه " الأمهات " لإعادة صياغة أسطورة " أنتيجون " ولكن معالجتها لا تؤدى وظيفة عكس المظاهرات فى ميدان دى مايو فحسب ، ولكن النص الدرامى يشتبك حواريا مع الجمهور . ومع اقتراب نهاية المسرحية يعفو كريون عن أنتيجونا ويشيع جميع من فقدهم ولكن حينئذ يعيد أنتينوس تعريف تصرفات كريون حين يقول (برافو) .

(المرجع السابق ص١٥٨)

وفى هذه المسرحية الرائعة فى الحرفية المسرحية وفى دور الجمهور وتواطؤ الشهود تبين " أنتيجونا الغاضبة " أن هناك فصلا واحدا ، مجرد فصل ، يمكن إما إعادته أو معالجته حسب الجمهور . وتظهر العلاقة الحوارية بين المسرح والنضال السياسى فى العلاقة بين نورا وكُتاب " سيتو " ، فهم يخاطبونها حرفيا بالاسم فى كتاباتهم النقدية . وتصيب الرقابة هذه العملية بالعتمة فى حالة مسرحية " بيت الدمية " فى إيران ، ولكن فى الصين يظهر الحوار المستمر وعملية التفاعل بين فنانى المسرح وجماهيرهم فى التفسيرات المتغيرة لمسرحية إبسن .

هل القصة والتراكيب الدرامية لهذه النصوص هى العنصر المهم فى هذه العملية الحوارية ، أم أن العلاقة بين البطلة الرئيسية وجمهورها هى العنصر الجوهرى فى هذا التفاعل ؟ يتم تعريف نورا وأنتيجون من خلال الواقع الذى تعيشه مناضلات من أجل تغيير المجتمع ، ولكنها تضفى على هاتين المرأتين تجسيدًا مسرحيا ثلاثى الأبعاد لفضاءات جديدة للهوية. وتعتبر الصحف المدافعة عن حقوق المرأة و " الفتيات المشاغبات " و" الأمهات " مرجعيات لنورا وأنتيجون. تقول روزى برأيدوتى :

" الهوية والذاتية موضوعان مختلفان ولكنهما لحظتان متداخلتان فى عملية تعريف مكانة الإنسان . وهذا يعنى أن الإنسان سواء أكان رجلا أم امرأة لا يمكن النظر إليه كعنصر متزامن مع ضميره أو ضميرها ولكن يجب اعتباره هوية مركبة ومعقدة ، تماما مثل التفاعل الديناميكى للرغبة مع الإرادة وللذاتية مع اللاوعى ".

(Braidotti 1994 : 196)

وتعد الذاتية وفقا لهذا التعريف مزيجا من الهويات استمدت من واقع ثقافى معين . ويستكشف الجمهور فضاءات الهوية هذه وهم يتابعون القصة الدرامية فيقبلون بعض العناصر ويرفضون البعض الآخر .

ونحن نرى أن ترجمة ومعالجة النصوص عبر الثقافات يمكن أن تزيد فضاءات الهوية المتاحة للجماهير ويمكن أن تساعد فى إحداث تحول فى الذاتية بفضل الهزات الاجتماعية . وهذه العملية مهمة بصفة خاصة عندما تصبح فضاءات الهوية المتضمنة داخل النصوص المعروضة قادرة على التعبير عن واقع

معاش يتم التعبير عنه رمزيا بصورة غير كافية داخل إطارات الثقافة المضيفة . ورغم أن المسرحيتين اللتين درسناهما فى هذا الفصل جزء من العرف الأوروبى فإننا نزعم أن عملية الترجمة والمعالجة البيثقافية قد قللت المخاطر الإمبريالية الثقافية لهذين النصين بينما زادت من قيمتها الاجتماعية والسياسية للمناضلات من أجل تغيير المجتمع ونتيجة لذلك نجح هذان النصان فى القيام بوظيفة مرغوبة لمجموعة متنوعة ثقافيا من النساء غير المكان والزمان .

وفى الفصل التالى لا تزال فضاءات الهوية وبناء الذاتية عنصرين أساسيين فى خطابنا النقدى ، ولكننا ننتقل من نصوص بيثقافية تساعد المرأة على تكوين مكانة ذاتية لها فى المجتمع الحديث إلى عروض بيثقافية تهدف إلى سد الفجوة الخيالية داخل نفس هذه الذاتية .

ويتحول تركيزنا من متابعة الحرية الذاتية إلى انعدام الروحانية وهى السمة المميزة للعصر الحديث وإلى الرغبة المصاحبة والتى يعبر عنها المستهلكون الغربيون لمنتجات توفر عائدا لدولة الوفرة . أحد المنتجات التى يتم تسويقها فى الثقافات الغربية الناشئة بعد الثورة الصناعية والقادرة على الوفاء بطلبات المستهلكين هى عروض النساء الطقسية البيثقافية .

الفصل الثانى

نقل مكان الطقوس

كيم كوم هوا ونساء وارلبرى

" يبرز الفنانون وسكان استراليا الأصليون كمطهرين قادرين على شفائنا من الاغتــراب الروحى عن أنفسنا ، ذلك الاغتــراب الذى أصــابتنا به المدنيــة الحديثة... هذا الجانب التجميلى فى سكان استراليا الأصليين يحولهم إلى الجانب الروحى فى الذات الغربية ، ويصبحون هم الشئ الذى يفتقده الغرب ويجب عليه أن يستعيده إذا ما كان له أن يعيد كما له ".

(Lattas 1991 : 323)

" لن أتمكن من ممارســة أى طقس من الطقــوس ، حــتى فى المســرح ، دون أن تتواجد الآلهة بداخلى . وبدون الآلهة التى أخدمها وتقيم بداخلى لن أتمكن من التمثيل فوق شفرات الأمواس الحادة ، هذه الأشياء تجعل حياتى مختلفة وتزعجنى ، ولكن أدعو كل الآلهة بداخلى أن يبقى هذا كما هو ".

(Kim Kum hwa 1995 : 20)

فى الفصل السابق أوضحنا أن فضاءات الهوية النسائية المتضمنة فى " بيت الدمية " و " أنتيجون " ساهمت فى التصدير الناجح لهاتين القصتين الأوروبيتين إلى بلاد غير غربية . يسود تبادل الذوات هذا الفصل أيضا ، ولكن من صادرات

غربية نتحول إلى واردات غربية . وخاصة إلى التحولات فى الذاتية المقدمة للجماهير من خلال عرض الطقوس الشامانية (دين بدائى من أديان شمالى آسيا وأوروبا يتميز بالاعتقاد بوجود عالم محجوب ، هو عالم الآلهة والشياطين وأرواح السلف ، وبأن هذا العالم لا يستجيب إلا للشامان) ولطقوس السكان الأصليين . ومرة ثانية نفرق بين الهويتين العامة والخاصة فى مجال الحياة الخاصة. سنقوم برحلة داخل عروض قدمت فى أربع مدن أمريكية للشامان الكورية والزعيمة الروحية كيم كوم هوا . أما فى مجال الحياة العامة سنقوم بدراسة للعروض الطقسية فى نفس هذه المدن الأربع تقدمها سيدات من السكان الأصليين من عشيرة وارلبيرى فى وسط أستراليا . فى هاتين الدراستين دعونا الفنانين إلى شرح الدوافع وراء تقديم عروض طقسية فى سياق بيثقافى ، كما نحاول استكشاف المعانى التى يستنبطها جمهور المدن الأسترالية من عروضهم . ونقرر هنا أن العروض الكورية تم استيعابها كشكل من أشكال الإثراء الروحى الشخصى ، كما تم استيعاب عروض الوارلبيرى بصفتها إشارات رمزية فى خلق الهوية الوطنية .

ارتبطت الطقوس زمنا طويلا بالمسرح ، والأهم أنها ارتبطت بالمسرح البيثقافى . دمج أرتو وجروتوفسكى وبروك طقوس الثقافات الأخرى " فى محاولة منهم لإخراج المسرح من وخم الجماليات " .

(Grimas 1982 : 539)

إضافة إلى ذلك ، ظلت الطقوس موضع اهتمام زمنا طويلا لباحثى الأنثروبولوجيا المسرحيين الذين يميلون إلى الإيحاء بأنه بعرض الطقوس فقط على خشبة المسرح نستطيع " استعادة " الروحانية المفقودة ، رغم أن الروحانية المستعادة تتخذ شكلا مختلفا قليلا ومتأملا . هناك ثلاث شرائح رئيسية فى التعريفات الحالية للطقوس . التعريف الأول والأضيق يميل إلى تحليل الطقوس المعينة بصفتها لحظات متجمدة وغير متغيرة ترتبط بالثقافات غير الغربية ، وتوصف كثيرا بكلمات (مثيرة للمشاكل) مثل " بدائية " . التعريف الثانى يضع الطقوس فى دور الأسلاف القدامى للمسرح المعاصر ، وهو مكان يجعل ربط الطقس بالبدائية أمرا سهلا وهو ما يبرر استخدام الطقس كمسرح بغض النظر عن السياق الذى وجد فيه . التعريف الثالث الأكثر عمومية يوحى بأن كل نشاط تقريبا ينخرط فيه البشر يمكن اعتباره طقسا [1] .

نحن نفضل عدم الانحياز لأى من هذه الشرائح الثلاث . وبدلا من ذلك نرى أن الطقس نشاط يتم تقديمه فى مكان معين تم إعداده بطريقة ما على يد ممارس أو ممارسين مفوضين ، فى وقت معين قد لا يتصل بوقت الساعة ، لجمهور قد يكون أو لا يكون مشتركا فى الثقافة أو العقيدة التى يؤمن بها الممارس أو الممارسون ، لمصلحة معينة لمجتمع ما . فى هذا السياق إذا ارتبط الطقس بالعبادة الدينية أو بالتعرف على الروحانية الدينية . والمقصود بالروحانية الدينية هنا هو الإيمان الذى يحفظ ثقافة أو مجتمعا سواء أكان ذلك فى شكل عبادة أم احتفال أم تضامن أم استمرارية . " تؤثر الحركات الطقسية على التحولات الاجتماعية أو الروحية ولا تكتفى بمجرد مصاحبتها أو تمييزها ".
(*Mocaloon 1984 : 250*)

تشرح باربرا مايروف (١٩٨٤ : ١٥٥) الطقس بأنه " شكل من الأشكال تقدم فيه الثقافة لنفسها . ويحدث الطقس فى إطار زمنى معين يختلف عن الزمن المعتاد المعاش وكى تقوم الطقوس بوظيفتها يجب أن تقطع إحساسنا العادى بالزمن وتزيح وعينا بالأحداث التى تأتى إلى الوجود وتختفى فى شرائح منفصلة ودقيقة وغير متواصلة ".

(المرجع السابق ص١٧٣)

وكما أن الزمن فى خلاف مع الزمن التقليدى كذلك المشاركون . فكثير من الطقوس يشاهدها جمهور من الأجداد وأفراد من الجماعة لم يولدوا بعد .

الطقوس غير مغلقة أمام التغيير . فمع تغير الجماعة تتغير الطقوس التى يذكرنا جريماس" بأن لها دورات حياة ومدد حياة ".

(Grimas 1982 : 543)

من الممكن أن تؤثر عوامل اجتماعية وسياسية أخرى (مثل الوجود الاستعمارى أو التحول التكنولوجى) فى الطريقة التى تعرض بها الطقوس إذا تم عرضها من أساسه . العامل الرئيسى المؤثر فى الطقوس التى نحن على وشك دراسته هو نقل مكان موقع الطقس . إزالة طقس ما من المكان الذى ظهر فيه وتطور ، ومن الجماعة التى تعطيه الهدف ، لا تغير شكل العرض ووظيفته فحسب بل تغير معناه أيضا وعند استيراد عروض الطقوس إلى مجتمعات غربية تعيش عصر ما بعد الثورة الصناعية ، ترتبط هذه المعانى الجديدة غالبا بافتقار الجمهور للروحانية .

ظلت الثقافة الغربية تحن لاتحاد بدائى أو العودة لحالة من الوفرة الخيالية لأن العقل حل محل الدين واختفى الكيان الاجتماعى المتماسك القائم على الدين من العالم الحديث :

" منذ نهاية القرن الثامن عشر كان الخطاب الحديث يتركز على موضوع واحد فقط تحت عناوين جديدة مثل ضعف قوى الترابط الاجتماعى والتحول للقطاع الخاص ، باختصار تشوهات التطبيق اليومى المرشد أحادى الجانب الذى يثير الحاجة إلى معادل لقوة الدين الموحدة " .

(Habermas 1987 : 139)

ومع التنوير أصبح الهيكل المقرر للذاتية هو الفردية المالكة التى اتخذت أشكال الاعتماد على النفس والضمير الشخصى وحقوق الملكية الفردية . وبعد أن حرم الإنسان الغربى المعاصر من الإحساس بالجماعة بات يبحث عن دواء شاف لعزلته الوجودية ووجده . وضع جورجن هابرماس نتائج هذا التحول فى الذاتية فى نظرية بلاغية قال فيها " يضع البعض آمالهم فى قوة العقل أو على الأقل فى أساطير العقل ، ويقسم آخرون بقوة الفن الأسطورية الشاعرية التى يفترض أنها تشكل النقطة البؤرية للحياة العامة المتجددة " .

(Habermas 1987 :139)

روج رومانسيو القرن التاسع عشر لفكرة أن الطبيعة قادرة على إعادة الانسجام الاجتماعى وتوسموا فى الطبيعة مصدرا للروحية الجديدة . وتم إعادة توظيف الصفات المرتبطة بما وراء الطبيعة فى المعتقد التقليدى وساد افتراض بأنه فى رحابة الطبيعة يمكن أن نعثر على رحابة الروح .

وفى أواخر القرن العشرين وجدت هذه القراءة المركبة للمجتمع والطبيعة والروحانية تعبيرها فى " العصر الجديد " وفى الحركات الوثنية الجديدة التى تحمل رسالة بيئية تلعب فيها المرأة وقدرتها الإنجابية دورا مركزيا يتطابق مع رؤية كارول بى كرايست للعالم مع العلاقة بالطبيعة والروحانية والمرأة :

" مع كثير من النسويين الروحيين ، والنسويين البيئيين ، والبيئيين ، والناشطين المعارضين للأسلحة النووية وغيرهم، أشارك القناعة بأن الأزمة التى تهدد بتدمير الكرة الأرضية ليست أزمة اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو تكنولوجية ولكنها فى الأصل ، أزمة روحية . لقد فقدنا الإحساس بأن هذه الأرض هى بيتنا الحقيقى ، وعجزنا عن التعرف على ارتباطنا العميق بكل الكائنات فى شبكة الحياة . إن المحافظة على الأرض تتطلب تحولا عميقا فى الوعى وإلى استعادة الآراء التقليدية القديمة التى تضع جميع الكائنات فى شبكة واحدة وإلى إعادة التفكير فى علاقة الإنسانية والسماء بالطبيعة" .

(Christ 1989 : 314)

يجب ألا نفاجأ بأنه بمجرد رصد نقص ما فى الثقافة الغربية الموجهة ناحية الاستهلاك يظهر منتج فى السوق يعد بسد هذا النقص . فى حالة نقص الجانب الروحى قدم سوق ما بعد الحداثة أنواعا جديدة من الرفاهية الروحية استعارها من مجموعة متباينة من الثقافات . (يتمتع سوق ما بعد الحداثة بموهبة بيع ثقافات غير غربية فى تبادل عالمى بلا حدود) . يتم النظر إلى الروحانية بصفتها موجودة ، فى تلك الثقافات التى تعتبر " الآخر " فى الغرب ، وهى ثقافات توصف بأنها بدائية وغير منطقية . أحد النتائج الحتمية لهذا السطو على مجموعة متنوعة من العادات الثقافية هو انهيار الحدود فى بلاغة العصر

الجديد والحركات الوثنية الجديدة . وتصبح الروحانيات الأصيلة متجانسة ثم تخلط بعناصر أخرى تشير إلى الطبيعة ومذهب الدفاع عن البيئة كل ذلك فى تعارض مع الثقافة السائدة .

تستنتج ليزلى جونز أن " الرسالة الصريحة للشامان هى الافتراض بأن المعارضة الروحية لأسوأ ما فى الثقافة تجعلها تقف فى صف الطبيعة " .

(Jones 1994 : 136)

يمثل تغليف الروحانية مشكلة للسوق ، خاصة إذا كانت روحانية ثقافة سكان أصليين يصفها الغرب بأنها بدائية وأسطورية وغير منطقية . يقول بيرس فيتبسكى: " إن حكمة السكان الأصليين يجب أن تغلف فى غلاف قاعدة بيانات . فالفراشة يجب أن " تقتل كى تتخذ مكانها الصحيح فى الصندوق الزجاجى " .

(Vitebsky 1995 : 199)

ويجب أن يغلف المنتج بشكل يمكن استهلاكه به بسهولة ، على أن يحتفظ بجوهره الروحانى الذى يمكن تعريفه بأنه الصلة التى لا تنفصم بين ثقافة ما والأرض . وهناك تناقض حتمى ضمنى فى عملية نقل مكان الجوهر الروحانى من موقع خيالى ذى وفرة روحانية إلى البيئات الحضرية الغربية على هذا الجوهر فى عاصمة تعيش عصر ما بعد الثورة الصناعية .

تتمتع القطع الفنية التى تتخذ شكل عرض طقسى حى بمميزات واضحة فى عملية التغليف لأن القوة الروحانية لمؤدى الطقوس تسمح لهم بتقديم صورة مجازية للأرض . ويمكن أن تقدم الطقوس خليطا من الروحانية والطبيعة والجماعة للإنسان العقلانى الذى يعانى القلق الوجودى ، كما يمكن تعاطى المنتج من خلال مقابلة بيثقافية دون أن يغادر المتفرج وطنه .

الشامانية الكورية : كيم كوم هوا

فى عام ١٩٩٤ قدمت كيم كوم هوا مقتطفات من عرضها الطقسى " كوت " فى أربع مدن أسترالية كبرى ، وتشير الشواهد إلى أن الجمهور توقع تجربة تشعره بالنشوة وتثرى روحه ولكن لم يتضح ما إذا كانوا رومانسيى القرن الثامن عشر أم أتباع نيتشه الباحثين عن الجماليات ليقوضوا بها الأساس العقلانى والبرجماتى للفكر والسلوك . كان هابرماس قد أشار إلى أن نيتشه فتح الباب أمام إنسان فى عصر ما بعد الحداثة بأن اقترح إنسانا متشرذما قادرًا على نسيان ذاته من خلال مقابلة جمالية مع النشوة والغيب . وكان يعتقد أن تجربة جمالية يمكن أن تقوض أساس الفردية وتفتح " طريق الهروب من المدنية الحديثة" . (٢)

(Habermas 1987 : 94)

ربما كانت الجماهير تبحث عن طريق الهروب هذا ، ولكن هل الفرد المعاصر الذى تربى وتعلم فى مدرسة الاعتماد على الذات والتفكير العلمى والحرية

الشخصية بمقدوره أن يحطم الحواجز المحيطة بالأنا الفردية ليخرج ويعيش فى " جماعة " مدفوعا فى تصرفه هذا بعرض طقسى ؟ فى هذا السياق نستخدم تعريف جورج جورفيتش عن " الجماعة " بأنها حالة " تتفتح فيها . العقول بأقصى درجة ممكنة وتتصهر أقل أعماق " الأنا " فى هذه الجماعة (ويفترض التعريف هنا حالة من النشوة الجماعية) .[٣]

(Turner 1982 : 45)

وطبقا لهام بيونج – تشو ، فإن " الجماعة " المرتبطة بالطقس الشامانى يجرى تآكلها بفعل " المعاصرة والاستغراب والحضرية والتصنيع وتطور العلوم والتكنولوجيا " .

(Hahm 1988 : 95)

يتم تحميل الذات الشامانية على إحساس بالتواصل مع الطبيعة ؛ وأية حدود يتم فرضها للفصل بين الفرد والجماعة " تخشى وتكره " " استمرار الأنا البشرية ليس قاصرا على العلاقات الشخصية والسلوك البشرى تتداخل مع الكائنات غير البشرية أيضا " .

(المرجع السابق ص٦٧)

ولكن هام يصل إلى نتيجة مفادها أن هذه الذاتية جرى تقويضها على يد الاقتصاد التصنيعى . وفى ضوء ملاحظاته ، يبدو من غير الممكن للفرد العادى العملى العاقل فى أستراليا فى عهد ما بعد الثورة الصناعية والذى لا توجد عنده

خلفية عن الثقافة الكورية أو اللغة الكورية أن يدخل فى حالة الشعور بالجماعية فى طقس يعرضه شامان له حضور وقبول وقادم من العاصمة الكورية سيول . وعلى الجانب الآخر وكما يقول هيون تشانج مترجم كيم كوم هوا خلال جولته الأسترالية " إننا نمر بحالة ثقافية تتفق والثقافة العامة للمجتمع الذى نعيش فيه ولكن أرواحنا ليست كذلك وإذا كانت هناك عوالم روحانية تؤثر فى عواطفنا لن يكون ضروريا أن يفهم الجمهور اللغة أو الثقافة الكورية ، (مراسلات شخصية مع المؤلفتين ١٤ مايو ١٩٩٩) . لكن يبقى السؤال : كيف تم خلق توقع هذه التجربة داخل الجمهور الأسترالى ؟ لفهم هذه العملية الديناميكية يجب علينا أن نفهم ترويج وتسويق جولة العرض وخاصة الحملة الدعائية التى سبقت الجولة ونشرت فى الصحف الأسترالية ، والمقالات النقدية التى أعقبت العرض واستخدام صورة كيم كوم هوا فى مجموعة متنوعة ومتسعة من الصحف اليومية وفى الدوريات الأكاديمية . وفى ضوء هذه الشواهد نركز الضوء على التناقضات التى ظهرت بين التغطية الصحفية للجولة ودوافع كيم كوم هوا فى تقديم الطقس الشامانى للجماهير الأسترالية . وتقدم لنا الفجوة بين نوايا مقدمى الطقوس وتوقعات الجمهور عن التكافؤ الثقافى . ولكن قبل أن نتمكن من دراسة هذه الفجوة يجب علينا أن نضع الشامانية الكورية فى سياقها ونضع معها جولة كيم كوم هوا ثم نقدم وصفا للعرض الأسترالى .

هناك نوعان مختلفان من الشامانية فى كوريا : يشتهر الجزء الجنوبى من شبه الجزيرة الكورية بشكله الموسيقى للشامانية المتوارثة ، بينما يشتهر الجزءان

الأوسط والشمالى بالشامانية الكريزمية وأسلوب إبهار الجمهور وتوصيله إلى حالة من النشوة وبهذا الأسلوب يظهر هيكل الآلهة الكورية [٤] . تحتل الشامانية كدين شعبى مكانا إلى جانب البوذية والكونفوشيوسية اللذين يعتبران الديانتين الرسميتين فى كوريا واللتين دخلتا هذا البلد فى أشكال رجالية وأشكال توافق النخبة . وبعد أن اعتمدت الكونفوشيوسية ديانة رسمية من جانب مملكة تشوزون عام ١٩٣٢ أصبحت الشامانية مرتبطة بالمرأة والبيت . اليوم يعتبر ٩٠ فى المائة من معتنقى الشامانية الكريزمية (مودانج) من النساء [٥] . والدور التقليدى "للمودانج " هو القيام بدور الوسيط بين عالمى الأحياء والأموات وتحقيق رفاهية المجتمع . ومع تنامى الحركات المطالبة بالديمقراطية فى السبعينيات أصبح تمثال الشامان رمزا وطنيا شهيرا يرمز للروح الحقيقية أو للثقافة الكورية وفى المسرح السياسى للسبعينيات دائم الحضور [٦] . وكان التأكيد على الهوية الثقافة عنصرا قويا فى الحركة المطالبة بالديمقراطية فى كوريا الجنوبية والفنون التقليدية للرقص والطبل و " البانسورى " (كشكل من أشكال الأوبرا الشعبية) وتعلم الطلاب الناشطون هذه الفنون . وبمساعدة فرقة مسرح سان مايك المتخصصة فى تعليم هذه المهارات للطلاب والعاملين تحت دعوة كيم كوم هوا لتقديم عروض فى استراليا، وجه المؤتمر الدولى الثالث لكاتبات المسرح لها الدعوة [٧] وأقنعتها سو كوانج سيوك بأن الحركة الثقافية فى كوريا ستستفيد من حضورها فى المؤتمر .

قبلت كيم كوم هوا الدعوة بشرط أن ينظم المؤتمر عروضا طقسية بالاشتراك مع صندوق بيرث للفنون ، ومركز فيكتوريا للفنون فى ملبورن ، ومتحف الفن

المعاصر فى سيدنى . تم رصد أموال أخرى من جانب المؤسسة الاسترالية الكورية التى كانت تشجع التبادل الثقافى خلال هذه الفترة بعد أن أصبحت كوريا ثانى أكبر شريك تجارى لاستراليا . قامت الترتيبات التعاقدية على أساس معايير الترفية الاسترالية ، ووافق عليها اتحاد وسائل الإعلام والترفيه . وفى كل جانب من جوانبها بدءا من منح تاشيرات الدخول للفنانين ، وحجز أماكن الإقامة، ودفع أجور العارضين تم تصميم الجولة بشكل يتفق مع معايير صناعة الترفية . لم يوضع فى الاعتبار فى أية مرحلة من المراحل هوية كيم كوم هوا كزعيمة روحية . وعلى مستوى التعاقد عوملت العروض معاملة دنيوية علمانية ، ولكن فى الحملات التسويقية التالية اشتملت الإعلانات على مضمون روحى .

قررت كيم كوم هوا تقديم عرض " تايدونج كوت " وهو احتفالية طقسية للجماعة فى استراليا . وطبقا لسو كوانج سيوك استقيت عناصر العرض من "تشولورى جوت " أو " الطقس العظيم للحظ السعيد " الذى ظهر فى هوانجهيه-دو إحدى مقاطعات كوريا الشمالية والتى ولدت فيها كيم كوم هوا وأعضاء الفرقة الأكبر سنا . هناك تنويعات عديدة للطقس العظيم ويتحدد شكله المضبوط بوظيفته ، فهو احتفال جماعة مرتبط بالتقويم الريفى ، أو طقس يقدم عند الوفاة أو الميلاد فى عائلة ما ، أو طقس يقدمه شامان فى الحفلات الخاصة بإدخال الأعضاء الجدد إلى جماعة أو فى الابتهالات الشامانية . ويشتمل البناء الأساسى للطقس العظيم على التطهر قبل الدخول فى الطقس ثم على عدد يتراوح بين ١٢ و ٢٤ فقرة ، ثم على إخراج الأرواح الشريرة بالنار بعد الطقس . وتشتمل كل فقرة فى الطقس على التوسل لإله من الآلهة أو لمجموعة من الآلهة

وتسير فى نمط عام ويقوم الإله وينزل ويلقى بتحذيرات من المستقبل ثم يتم صرفه وهناك مجموعة خاصة من الملابس والأغانى والرقصات لكل إله من الآلهة . ويصبح الشامان أو " المودانج " معروفا بقربه من آلهة معينة فى الهيكل . ولا يمكن عرض الطقس العظيم فى أقل من يوم (وفى بيئة ريفية قد يستعرق الطقس أسبوعا) ولكن يسمح بالمعالجة والاختصار فى المسارح المدنية فى جميع أنحاء كوريا .

وفى استراليا كان لابد من أن يملأ العرض مدة ٧٥ دقيقة ، وقد عالجته كيم كوم كى يلقى قبولا لدى الجمهور الذى لم يألف اللغة والثقافة الكورية . اشتمل العرض على مقتطفات من سبع فقرات أو " كورى " مع التأكيد على المشهد المرئى والموسيقى والكوميديا (٨) . وفى خلال العرض صاحب الموسيقيون كيم كوم هوا والشامان الصغير وهما يغنيان ويرقصان ويتحولان إلى آلألهة . وكانت الطبول هى الإيقاع المصاحب للحركات اللولبية والقفز التى تسبق حالة النشوة . قدمت الفرقة ثلاثة مشاهد شهيرة من ريبرتوار الشامان الكريزمى " مودانج " الشهير فى شمال ووسط تكوريا . يرتدى شامان ملابس امرأة ، ثم يثبت جثة خنزير على رمح كرمز دال على وجود ومباركة الآلهة . يتم تمزيق قطعة قماش بيضاء مقاسها حوالى ثمانية أمتار (ترمز للطريق إلى العالم الآخر) ، ويقوم بتمزيقها جسد شامانية تندفع من خلال القماش المغزول فى حركة تدل على تداخل الأحياء والأموت وفراق بعضهم بعضا فى وقت لاحق . وعند ذروة " الكوت " ظهرت كيم كوم هوا بصفتها " الجنرال الراكب للسكينة " . ويعرف الطقس الذى قدمته باسم " تشاك دو تاكى " وهو أحد صور عرض " الإله المحارب " الذى

يشتمل على الرقص فوق شفرة محراث حادة [٩] . الغرض من الرقصة هو طرد الطقس ضوضاء " الكوت " . يبدأ فاصل كوميدى بعد " تشاك دو تاكى ، كمرحلة انتقالية من التركيز المكثف لعرض النشوة إلى احتفالية ختام " الكوت " .

دعى أحد أفراد الجمهور إلى خشبة المسرح . تحتسى كيم كوم هوا النبيذ وتتقمص شخصية فلاح فاسق . تسود حالة من السرور والضحك الجماهير الذين تدعوهم الفرقة جميعا إلى الانضمام إليها على خشبة المسرح . يرتدى الجميع عناصر من ملابس الشامان الملونة والمشرقة ويرقصون على إيقاعات الطبول والصاجات . تمتلئ خشبة المسرح براقصين مليئين بالحيوية والنشاط عندما تتوقف الطبول يشبك الجمهور أياديه مع أيادى أعضاء الفرقة ويسجدون كى يحصلوا على البركة من الطائفة الشامانية .

تسويق " الكوت "

بعد أن وصفنا البناء الأساسى " للتايدونج كوت " الاستراتيجية والترتيبات الخاصة بالجولة ، يمكننا الآن التركيز على الجانب الأساسى لتغيير موقع الطقس . وهذا الجانب هو بناء توقعات الجماهير من خلال استراتيجيات تسويقية ، ومرحلة ما قبل الإعلانات ، والمقالات النقدية عن العرض . وقبيل بدء الجولة تم تزويد كل مواقع العرض بالمواد المعرفة بالعرض واشتملت هذه المواد على معلومات عن المؤتمر ، ومواد تعريفية بكيم كوم وأهمية الشامانية فى كوريا ،

والمواصفات الفنية للعرض ، وشريط فيديو يحتوى على عرض قدمته كيم كوم وفرقتها فى مقر المسرح فى كوريا .

اتصلت فيكى لورى ، وهى صحفية حرة فى بيرث ، بالمؤتمر وطلبت إجراء مقابلة شخصية مع كيم كوم هوا فى سيول . ظهرت هذه المقابلة بأشكال مختلفة قليلا فى صحف " بولتن " و " وست استراليا " و " ادفرتايزر " . فى كل المقالات التى كتبتها فيكى ظهر الشرح التالى لأصل كلمة " شامانية " : " أصل الكلمة غير واضح ، ويعتقد أن أصلها كلمة سيبيرية معناها الشافى ، ويحتمل أن جذورها موجودة فى اللغة السانسكريتية من كلمة (سراها) وتعنى الشعائر الدينية " .

(31 WPC 1994B)

وواصلت فيكى شرحها للكلمة قائلة " ربما يساعدنا على دور الشامانى مصطلحات مثل صوفى وعراف ومصحح إيمان " . فى الواقع أن الكلمة الصينية للشامان تمثل كلمة " سرامانا " صوتيا وهى كلمة فى اللغة السانسكريتية تعنى مجتهدًا ودؤوبًا ، أما جذر الكلمة فى اللغة السانسكريتية فهو " سران " ومعناها " يشعر بالتعب ".

(Turner 1982 : 31)

وكلمة " شاشا أونج " ، وهى الكلمة الكورية للشامان فهى ايضا اسم الملك الثانى " لسيلا " (*Chang 1988 : 31*) ، ولكن الكلمة اكتسبت أهمية غير عادية فى وسائل الإعلام الاسترالية وشركات الدعاية والإعلان .

ظهرت صور السيدة كيم فى جميع وسائل الإعلام الاسترالية ، ويوضح تحليل لهذه الصور الدور الذى بدأت كيم كوم هوا تلعبه بغير قصد فى خيال العامة . ولم تصاحب صورتها جميع الإعلانات والمقابلات التى سبقت " التايدونج كوت " فحسب بل استخدمت أيضا دون تمييز فى المقالات التى كتبت عن المؤتمر (١١) . لم تظهر صورة أى فرد من أفراد الفرقة للآخرين . وظهرت كيم كوم هوا وهى تنظر إلى الكاميرا فى صورتين فقط من ١٥ صورة التقطت لها . وفى كل الصور كانت كيم كوم ترتدى ملابس الشامان ، وفى ١٠ صور كانت تقدم العرض الطقسى. كانت تنظر إلى أسفل ، وكانت تعبيرات وجهها مليئة بالتركيز وإيماء بالألم . وفى الصور الخمس التى تظهر كيم كوم خارج سياق العرض ، وكانت اثنتان تظهرانها وهى ترقص وفى الثلاث الأخر كانت يداها متشابكتين فى صورة يربطها الجمهور المسيحى بالصلاة وكانت تبتسم فى صورتين فقط . وجاءت الصور من عدة مصادر متنوعة . اشتملت المجموعة الصحفية على صور من مجموعة كيم كوم الشخصية ، والتقطت فيكى لورى أربع صور لكيم ، أما الصور العشرة المتبقية فكانت من تلك التى التقطتها لها وسائل الإعلام الاسترالية فى أثناء تغطيتها لفعاليات المؤتمر ، أثناء تغطيتها لفعاليات المؤتمر . وعلى الرغم من تعدد المصورين اشتركت الصور جمعيها فى الولع بالروحانيات . فالجسد شاهد دائما على الحدث الطقسى ، فهو معروض للمشاهدة ، ورغم أن ست من المقالات التى تصاحب الصورة كان مقررا أن تشمل مقابلات مع كيم كوم هوا فإن الصورة تستبعد أية فكرة عن الخطاب المباشر من جانب كيم . إن شخصيتها ساحرة ولكنها غريبة ، ويدل تركيزها والألم المحتمل الواضح فى ملامح وجهها على وجود عالم داخلى لا يستطيع أى قارئ الوصول إليه .

كان هناك تحيز واضح فى تنظيم المواد المكتوبة التى صاحبت هذه الصور. لقد توارى عن الأنظار السياق الاجتماعى والسياسى للإيمان الشامانى والسياق القريب للجولة كمساند للمؤتمر الدولى الثالث للكاتبات المسرحيات . إن المعلومات التى ظهرت فى المقالات ، رغم أنها تقوم أساسا على مواد وفرتها وحدة الدعاية التابعة للمؤتمر ، اشتملت على اقتباسات منتقاة من مقابلات مع السيدة كيم . لقد كان القصد من هذه المعلومات هو الإتجار والتركيز على أن المضمون الروحى " للكوت " غريب على الثقافة المحلية ، وقدمت هذه التجربة للقراء على أنها ليلة دغدغة فوق طبيعية . وركزت صحيفة " بولتن "، شأنها شأن التقارير الأخرى ، على " لغز " الشامان الكريزمى . بينما صورت صحيفة "سوبياكو بوست " العرض على أنه طقس " قديم " له قوة " نقل الجمهور إلى عالم التصوف والسحر " ، وذكرت صحيفة " كاينج / ميلفيل تايمز " أن الشامان " سيتخلص من الأرواح الشريرة ، ويقدم " طقوس الميلاد والخصوبة ، ليصل المشهد إلى ذروته بوضع خنزير برى على سيخ ونزول الإله ! " .

ومع وصول أخبار جولة كيم كوم هوا إلى مدينة أديلايد أكدت صحيفة "أديلايد راى " أن " الشامانيين لم يتلبسوا بالأرواح ويصلوا مرحلة النشوة وحدهم بل قد يدخلون زبائنهم فى هذه الحالات " . ووصلت هذه المبالغات بالصحفية ذروتها فى مقال الصحيفة تادين وليامز فى صحيفة " أديلايد أدفرتايزر " حيث قالت :

" تعتقد كيم كوم اعتقادا جازما بأن الأرواح الخيرة والشريرة لا تزال موجودة وأنها ستخرج " الأرواح الشريرة والأرواح الحاقدة " التى تسكن نساء أديلايد . وقد تهدئ جثة خنزير غضب الآلهة وقد يرقص الشامان رقصة خطيرة على شفرتى سيفين لتهديد الآلهة .وتقول القديسة والمداوية - أو الشامان - إنها تستخدم أيضا الآلهة المقدسة فى شفاء الناس وقراءة الغيب" .

أما صحيفة "دى إيبج " فى ميلبورن فكانت أكثر حذرا حين كتبت :

"عندما تصعد كيم كوم هوا إلى خشبة المسرح ، تدخل فى حالة نشوة عميقة . عندئذ ترقص على حافة سكينة حادة كالموس . تخترق السكين ذراعيها وساقيها ولسانها ، ثم تضع جثة خنزير فوق حافة شوكة ثنائية ، إن العرض شبيه بعروض السيرك ، ولكنها تقدم طقوسا تعود لآلاف السنين" .



كيم كوم هوا

ومع تجول كيم كوم هوا فى جميع أنحاء استراليا ظهر عرض جانبى محيط بجثة الخنزير التى تكرر وصفها بأضحية أو بقربان . وفى التوصيف الفنى للعرض طلبت إدارة المسرح الذى سيقدم عليه العرض خنزيرا ميتا متوسط الحجم من جزار محلى . وفى مدينة بيرث ، أشارت محطة إذاعية محلية إلى أن الخنزير سيذبح على خشبة المسرح مما أثار حفيظة المستمعين . وتحول الخنزير إلى " أى خنزير برى " فى بيرث بفضل صحيفة " كانينج ميلفيل تايمز " ، وأصبح الخنزير الموضوع الرئيسى لصحيفة " ذا ويست أو ستيرليليان " حيث جاء فيها "إن الخنزير أقل سرورا بما يجرى له " . ومع وصول خبر الخنزير إلى سيدنى وإلى صحيفة " ذا سيدنى مورنيج هيرالد" أصبح خنزيرا صغيرا أبيض اللون مات ميتة طبيعية " وسيقدم للفرقة إلى جانب ٢٥ كيلو جرام أرزًا وزجاجة بيرجاندى أبيض " .

نشر عرضان صحفيان " للتايدونج كون " أحدهما للصحفى ليونارد فى صحيفة " ذى إيج "والآخر لساميلا هاريس فى صحيفة " ذى ادفيرتايزر " . كلا الصحفيين عرض مسألة الخنزير وطمأن القراء بأنه كان " مذبوحا قبل المناسبة" بينما أبلغت هاريس القراء بأن الخنزير " ذبح بشكل إنسانى " رغم أنه وضع فى سيخ شق بطنه الذى تم تنظيفه " . وتم التركيز على المشهد المثير لسلسلة المشى فوق السكين وخاصة حين " تعرض كيم نفسها برشاقة للشفرات الحادة حدة الموس وتسحب السيف على ذراعها وساقيها وعلى لسانها (أمام من استطاعوا رؤية هذا المشهد) . ولكن علت العرضين الصحفيين نبرة تعال . بدأ مقال صحيفة " ذى أفرتايزر " بالقول " كيف تعرف أن شخصا ما ذهب لمشاهدة كيم

كوم هوا وفرقتها ؟ إنه الشخص الذى لا تلبسه أية أرواح شريرة لأنه تم طرد هذه الأرواح منه " .

غير أن العرضين الصحفيين كشفا أن عرض الشامان لم يرو ظمأ التواقين للخيال . واختتمت هاريس عرضها الصحفى بملاحظة ذكرت فيها " إن الأمر لا يتعدى ظاهرة مرئية وليست تجربة احتفالات مثيرة للنشوة ومغذية للروح والجسد " . أما راديك فاستغرق فى التفكير وكتب : " قالوا لنا إنه فى الأزمنة الغابرة كان العرض الشامانى يستمر ثلاثة أيام أو أربعة ، وأنه كان ينتهى باحتفال يرجح أنه تعبير لطيف عن العربدة " . ولكن " التايدونج كوت " " استمرت ساعة ونصف الساعة فقط ولم تكن هناك عربدة ولا نشوة ، كل ما كان هناك هو احتفال راقص بسيط " . ولكن الصحفى اعترف بأن " التجربة قد أثرت فيها تأثيرا قويا " .

وإذا ما وضعنا فى الاعتبار الدعاية السابقة للعرض فإننا لا نندهش من أن العرض قد تم تأطيره على أمل أن أفراد الجمهور سيشاركون فى تجربة جماعية مثيرة . وترجع الرابطة بين العرض الطقسى وطقوس الأضحية إلى أدباء العصر الرومانسى وولعهم بدينيسوس إله الخمر عند الإغريق . ورث نيتشة الولع الرومانسى بدينيسوس وربط هذا الإله مع تاريخ المسرح الغربى عن طريق ربطه بالكورال الإغريقى وبأصول الدراما . هذه الصلة ، بالإضافة إلى الروابط التى كونها الرومانسيون بين قصة الإله الإغريقى والمسيحية تعد وسيلة من وسائل تفسير العرض الطقسى فى الثقافات الغربية. هذه الوسيلة تشتمل على الإنكار

التام للعقل المنغمس فى الذات وفى فقدان الوعى فى شكل من أشكال الجنون أو الخبل . هناك كذلك افتراض غير منطوق بأن كل هذه الطقوس تقوم على الإباحية والتضحية بالبشر وأكل لحوم البشر . وتتخذ التغطية الإعلامية لجولة كيم كوم هوا شكلا يمكن التنبؤ به إذا ما نظرنا إليها من خلال هذه الوسيلة . والخنزير الذى يعد رمزا للولع المكبوت بأكل لحوم البشر يتحول إلى خنزير أبيض صغير بطريقة تستدعى صور الوليد البشرى وهناك إشارة إلى أن هذا الطقس القديم ارتبط بحفلات العربدة وظهر احتمال أن يدخل الجمهور فى حالة النشوة. وأخيرا يتقوض العرض بعبارة سخيفة تقول إن نساء مدينة أديلايد تحررن من الأرواح الشريرة .

وتعبر المقالات العرضية فى الصحف عن رغبة دفينة فى الدخول فى تجربة نشوية ديونيسيوسية . وهذا الجانب من الطقوس يتطلب المزيد من البحث . وتعتمد التأكيدات الشعبية بان العرض الطقسى يمكن أن يثير حالات من التشارك فى الأشخاص العقلانيين على مزيج بين نظريتى النشوء والترقى والتحليل النفسى وهى النظرية التى تقول إن نشوء وترقى الجنس بأكمله يمكن نسخه فى تطور كل فرد [١٢] . هذا التزاوج بين نظريتى النشوء والترقى والتحليل النفسى تجعل من الممكن القول بأن حالة التشارك المرتبطة بما يسمى بالمجتمعات " البدائية " يمكن استرجاعها من العلاقة الثنائية بين الأم والطفل . حتى لو تم الوصول إلى حالة من الذاتية فى صورة خاصة أو شخصية متطرفة ، فإن هذه الحالة يمكن ضبطها برابطة استرجاعية بعلاقة تداخل الذوات . تلك العلاقة السابقة على حالة أوديب . من الناحية النظرية يجب أن يكون فى مقدور

الجماهير تحقيق حالة " التشارك " من خلال ذاكرة هذه التجربة التشكيلية أيا كان البناء الاجتماعى لذاتية الجمهور [١٣] .

ولكن تقف عقبات ضخمة فى الطريق إذا أردنا أن نقبل هذه الصياغة . لقد كانت حالة ما قبل أوديب مصدرا لنظرية نسوية واسعة النطاق [١٤]، ويمكن لهذه الحالة أن تكون فضاء تصورات يوضع فيها بديل للخطاب الجسدى . ومن الصعب افتراض وجود تواز بين الوعى بالطفل وعدم تشخيص الذات المرتبط بالمجتمعات الطائفية التى لم تصل بعد إلى مرحلة الحداثة . إن الاعتقاد فى إمكانية استعادة حالات الطفولة (والافتراض أن هذه الحالات تقلد تقليدا دقيقا الحالات النفسية التى تمر بها الشعوب البدائية) راسخ فى بقايا الفكر الاستعمارى الغربى .

ولكن هل هذا الاعتقاد يصلح كأساس مقبول لتحليل استجابات الجمهور لنقل مكان العرض الطقسى ؟

ورغم أن مزج نظريتى النشوء والارتقاء والتحليل النفسى قد يؤكد الاحتمال النظرى لدخول الجمهور الاسترالى ، الذى يعيش مرحلة ما بعد الثورة الصناعية، فى حالة تشارك نشوية فإن المقالات التى كتبت فى الصحف حول العرض توضح بجلاء أن هذه الحالة لم تتحقق خلال عرض " التايدونج كوت " . علاوة على ذلك ليس هناك ثمة شواهد تشير إلى أن الشامانية كيم كوم هوا كانت تنوى الوصول بجمهورها إلى حالة التشارك النشوية . ولكن إن لم يكن هذا هدفها فماذا كانت تتمنى أن توصله للجماهير التى لا تفهم المغزى الروحى للكوت وإن كانت تفهمه ففهمه ضئيل ؟

استجابة كيم كوم هوا

كانت نية كيم كوم هوا المعلنة بوضوح هى " تقديم الشامانية الكورية إلى استراليا " [١٥] . ولم تشر عند أية نقطة أنه من الممكن أن تقدم لجمهور أجنبى أو حتى لجمهور كورى تجربة روحية عميقة فى مقتطفات من " الكوت " مدتها ٧٥ دقيقة . غير أنها أصرت على أن أرواحها لبستها بقوة فى استراليا ويمكن أن تظهر فى أى مكان وفى أى وقت . تقول كيم : " تأتى الأرواح وتساعدنا أينما كنا فى هذا الكون ، وتعيش فى أجسامنا وعقولنا مثل يسوع المسيح أو بوذا " . وحتى حين جهل الجمهور نظامها العقيدى فإنهم استفادوا من بركات آلهتها . تضيف كيم : " يسمى الناس الآلهة أسماء مختلفة فى أماكن مختلفة . ولكن الصعوبات اللغوية ليس لها مغزى فى عالم الأرواح " . بالنسبة إلى كيم كوم هوا كانت القضية المهمة هى ما إذا كان أفراد الجمهور راغبين فى المشاركة دون تحيز ثقافى . فى جولتها الأولى إلى أمريكا لاقت كيم كوم هوا عداوة وخاصة من الأمريكيين المنحدرين من أصل كورى . كانت كيم كوم هوا تقدم عرضها فى إطار احتفالية بالثقافة الكورية فى مدينة نوكسفيل . وعندما بدأت كيم استعداداتها لعرض " الكوت " بدأ الناس فى الانصراف . ولعل روايتها لهذه الواقعة توضح استجابتها لنفور الجمهور خلال عرض بيثقافى :

> " لم أكن خائفة من تقديم " الكوت " . كل ما كنت أخشاه هو حالة الإحباط فى كوريا إذا فشلت . لقد قفزت إلى أعلى فى الحال شعرت بروح قوية تلبسنى من أصابع قدمى . كنت أتصبب عرقا ولم أعد أرى الجمهور . أصبح جسدى خفيفا مثل الريشة . كانت تلك حالة استحواز إلهية نادرة ورائعة. ودون تردد قفزت فوق شفرة المحراث ورقصت . وعندما خرجت الروح منى كنت أقف فوق

الشفرات وعينايا مغمضتان . بدا الجمهور شديد الهدوء وشعرت وكانى قد أغشى على . وفكرت برهة وقلت " لقد انصرف الجمهور ماذا يمكن أن أفعل ؟ لقد بذلت أقصى ما أستطيع ولكن لم يكن ذلك كافيا " . وقررت أن اقبل مشيئة آلهتى وببطء فتحت عينى . لم أصدق مارأيت . الجمهور الذى كان على وشك الانصراف عاد وجلس فى مقاعده ليشاهد العرض . لم أستطع سماع أى شئ . وقف الجميع . رأيتهم يشبكون الأيادى . كانوا يصفقون" (١٦)

(Kim Kum hwa 1997 : 202)

كيم كوم هوا مقتنعة بأن نقل عرض " الكوت " أمر ممكن ولكنها لا تنكر وجود اختلافات بين العروض فى كوريا وخارجها . فى كوريا الشمالية ، والتى بدأت فيها العمل كشامانية ، تذكر قرى بأكملها تضحك وتبكى وتغنى معا ككيان واحد خلال الطقس . كان الجميع على علم بالقواعد الحاكمة للعرض وبأنماط "الكورى " أو بالفقرات الطقسية : " جميع القرويين شامانيون " .

فى استراليا أعجبت كيم كوم هوا بجدية الجماهير . شعرت بأنهم حاولوا فهم " الكوت " بدون تحيز ، ولكن ضيق الوقت وأعداد الجماهير أصاباها بالإحباط . وهى لا تعتقد أنه يمكن تحقيق الكثير فى زيارة واحدة . وهنا حافز تربوى قوى وواضح فى عباراتها ، كما أن قرار تقديم عرضها بالخارج مدفوع برغبة فى نشر الشامانية كديانة رسمية " يمكنها مساعدة الفقراء والجوعى والمرضى " . وتعترف بصعوبات تكييف عملها ليوافق جولتها الأجنبية ، ويشعر بعض نقاد المسرح الكوريون أن البعد الروحى لعملها قد تضرر (١٧)، ولكنها تعتقد أن التكامل الروحى فى عرضها لم يتأثر .

تعتبر كيم كوم هوا أن العروض التى قدمتها فى استراليا كانت فعالة روحانيا ، والفضل فى هذه الروحانية يرجع لبركات آلهتها ، ولكنها لم توح أبدًا بأن " الكوت"يمكنه أن يسد النقص الروحانى المرتبط بالحداثة داخل أفراد الجمهور كلا على حده . ومن هنا جاءت تناقضات هذه الواقعة البيثقافية . بينما أشرنا فى الفصل السابق إلى أن فضاءات الهوية يمكن أن تعبر الحدود الثقافية وتؤثر فى أبنية الذاتية عن طريق النص البيثقافى. بينما أشرنا فى الفصل السابق إلى أن فضاءات الهوية يمكن أن تعبر الحدود الثقافية وتؤثر فى أبنية الذاتية عن طريق النص البيثقافى ، لا توجد عملية مساوية تقف وراء صياغة " الكوت الكورى " . ليس هذا مثيرًا للدهشة إذا ما وضعنا فى الاعتبار أن توقعات الجماهير تغلفت بنظرة غربية كلاسيكية إلى الطقس وتألقت من خلال آليات سوق ما بعد الحداثة . وتم تشجيع الجمهور على الافتراض أن الوجود الروحى غير الملموس سوف يصاحب العرض وسوف يسجله أفراد الجمهور الفرادى كنوع من أنواع الغطاس المسيحى . ولكن كما يتضح من حكاية كيم كوم هوا عن عرضها فإن أرواحها تعلن عن نفسها من خلال العروض الجسمانية الخطيرة للعارض . فى استراليا التى يرتبط فيها عرض الألعاب الخطيرة بحيل السيرك وبعروض السحرة استقبل جمهورها فضاء الهوية الذى وفره له الشامان بشكل من أشكال المشهد الشعبى .

وارلبيرى يوأوليو

يركز بحثنا الثانى فى الطقس البيثقافى فى استراليا على نقل عرض طقس نسائى من السكان الأصليين من صحراء تنامى إلى الأطراف الحضرية للقارة .

يقوم هذا البحث على تجارب نساء وارلبيرى القادمات من لاجامانو ويويندومو فى الإقليم الشمالى واللاتى رقصن وعرضن أعمالا فنية فى المدن الرئيسية الاسترالية (١٨) . هؤلاء السيدات كبيرات ومحترمات فى مجتمعاتهن ، ويتحملن مسؤلية طقسية كبيرة ، ويمثلن مصالح وارلبيرى التى تطالب بحقها فى الأرض وفى المجتمع الاسترالى الأوسع. تعرف هؤلاء السيدات على أنهن ممثلات وفنانات بارزات فى مجال الفنون المرئية ، ويملأ عرضهن البيثقافى نقصا فى الخيال الوطنى بدلا من مجال الذاتية الفردية .

تزامن البحث فى هذه الحكاية وكتابتها مع جدل سياسى محموم فى استراليا حول اللقب الوطنى . أصدرت المحكمة العليا فى استراليا قرارا تاريخيا عام ١٩٩٢ يتعلق بقضية إيدى مابو ضد ولاية كوينز لاند ، وهو القرار الذى ألغى الفرضية القائلة إن استراليا أرض مشاع عند نقطة الاستعمار . رأت المحكمة أن هذه المقولة " تجاهل تمييزى للسكان الأصليين ، ولتنظيمهم الاجتماعى وعاداتهم، (*Eddie Mabo V. The State of Queensland*) . أكدت قضية مابو أنه فى ظل ظروف معينة من الممكن أن يتعايش لقب الأبورجين (السكان الأصليين) ولقب التاج معا . اعترف قرار المحكمة العليا باللقب الوطنى ، ولكن بدلا من حل قضايا حقوق الأراضى ، استهلت المحكمة عهدا جديدا من الجدل والتشريع حول ملكية الأراضى الاسترالية واستخدامها (١٩). اتسمت كل التفاعلات بين الاستراليين الأصليين وغير الأصليين بالحساسية بسبب الجدل السياسى المحيط بهذه القضية . إن بحثنا فى نقل مكان طقس السكان الأصليين ، ونوايا

مقدمى الطقس ، واستجابات الجماهير من غير السكان الأصليين ، وحكايتنا عن هذه الصفقات تشكلت جميعها بهذا الجدل العام . وفى محاولة لتجنب أية إساءة تفسير حاولنا ، كلما أمكن ، الاقتباس مباشرة من المقابلات التى أجريت مع سيدات وارلبيرى المالكات التقليديات للطقوس التى هى موضوع هذا السرد[٢٠].

عند تحليل استقبال هذه الاحتفاليات كان علينا أن ندخل فى أحد مستويات التخمين . لم تقدم العروض على مسارح تقليدية ، ولم تخصص لها صفحات فى الصحف لعرضها ، وليس لها جمهور يشترى التذاكر لمشاهدة العروض . ولم تتوافر لنا مؤشرات تقليدية لاستجابة الجمهور . فليس هناك شباك تذاكر ولا مقالات نقدية متضاربة من منافذ إعلامية متباينة .

لم تخضع العروض للدعاية التقليدية ، ولم تتحول إلى سلعة بالمعنى التقليدى، ولا تدخل فى سوق فنون العرض التقليدية ولا فى قطاع السياحة . فى الحقيقة إن هذه العروض تدخل فى صنف متميز من صنوف العروض تكرس القيمة الرمزية لا المالية . وهذا الصنف نعرفه على الأرجح تعريفا فضفاضا بأنه "عرض فى خدمة الدولة " .

فى بحثنا ندين بالفضل لأندرو لاتاس وعمله حول عملية " التكلم البطنى " (*Lattas 1991: 314*) وهى العملية التى تجبر من خلالها الثقافة على الحديث نيابة عن ثقافة أخرى . يوضح لاتاس أن أحد مسئوليات الدولة هى تقديم " هوية

ثقافية مشتركة لمواطنيها " ، وأن فن الأبورجين فى استراليا قد استخدم كرمز "لحقائق أساسية عن الجذور ، تلك الحقائق التى خلقت الهوية الوطنية " .

(Lattas 1995 : 50)

وعلى الرغم من الميل إلى استخدام فن الأبورجين كشعار وطنى فإن الوقائع الاجتماعية والاقتصادية والتى يواجهها السكان الأصليون تظل دون تغيير ولاتزال هناك مشاكل كبرى. فى مجالات الصحة والتعليم والتوظيف .

إن المجازات الفضائية التى يوظفها لاتاس ذات صلة خاصة بتحليلنا . ويشير إلى أن الذعر النفسى اللانهائى والمحيط بالبحث عن هوية وطنية استرالية – تعزى بأشكال مختلفة فى الصحافة الشعبية للشباب النسبى للأمة ، ولسكانها المتنوعين ، أو لماديتها السطحية – يخلق فراغا أو نقصا داخليا خياليا ويحافظ عليه ويعتقد أن هذا الفراغ راقد تحت " المدينة المبهرجة " للثقافة الحضرية . وفى المقابل ، يصبح الباطن الفارغ للقارة مكانا خياليا ذا زخم روحانى ، وهو ما يعرف " بالقلب الأحمر " للقارة . وبذلك ظهرت مفارقة فضائية رائعة : ففضاء الأرض المشاع الذى برر الضم الاستعمارى أعيد تشكيله ليصبح امتلاء روحانيا يصل إلى أعظم كثافة له فى الأرض الفضاء وفى شعوب الصحراء الوسطى . لهذا السبب ركزنا على العرض الطقس لنساء الوارلبيرى القادمات من صحراء تانامى . ونزعم أن جماهير المدن تشجعوا على قراءة الفضاء الرمزى للتجديد الروحانى من خلال أجساد وارلبيرى المعارضة . لم يعد من الضرورى خوض رحلة إلى المركز الأحمر الذى يعد بمفردات لاتاس موقع حج ما بعد الحداثة

الاسترالى ، لأن المركز تم نقله إلى أطراف المدن الساحلية . وقبل أن نتمكن من التعليق أكثر على هذه العملية الرمزية ، يجب أن نستكشف المعانى التى تحملها الراقصات المقدسات للوارلبيرى وكيف تتواءم مع هيكل القرابة ونظام ملكية الطقوس .

واليوأوليو تعبير عن حلم نساء وارلبيرى أو " جوكوريا " . ويمكن أن ينطبق مصطلح " جوكوريا " على السلف أو على أية صورة من صور قوتهم أو طبعهم ، أى معرفتهم بأسفارهم وطقوسهم وخططهم وأغانيهم وأماكنهم واحتفالاتهم (*Laughren et al 1999*) . يقدم " الجوكوريا " " القانون " لكل الأنشطة سواء أكانت إنسانية أم غير إنسانية . ولأن " الجوكوريا " ليس مرهونا بوقت أو زمن ، فإنه يعتبر وجودًا حيًا ومستمرًا . وفى " اليوأوليو " تقدم قصص الأسلاف "الجوكوريا " . وتشتمل عروض الطقوس على أغان ثنائية ، وحركات شديدة الإحكام ، وعلى رسم " الكورواري" أو الرسم المقدس ، وعلى قطع احتفالية مثل وجه صخرى أو الأرض أو الجزء العلوى من أجسام الراقصات . هناك مجموعة من الأغنيات التى تغنيها عادة مغنيات وهن يرسمن الرسومات " المعقدة" على أجساد بعضهن البعض استعدادا للرقصات . و" الرسومات " جانب مهم فى القصة أو القصص التى تحكى .

وعرض " اليوأوليو " محكوم إحكاما شديدا من خلال نظام قرابة " الوارلبيرى الذى يشرحه هنا جينى هربرت نانجاراى :

" يحدد نظام قرابة " الوارلبيرى " كيف يمكن للأشخاص أن يتفاعلوا مع بعضهم البعض . ويحدد هذا النظام أيضا التزاماتنا تجاه الآخرين وعلاقاتنا مع بعضنا البعض . ويحدد من نتزوج . ويحدد أيضا الرسوم المسموح لنا برسمها على أجسامنا ، والحكايات التى نحكيها ، والرقصات التى نرقصها، والأغنيات المسموح لنا بغنائها . وتظهر المشكلات عندما يحاول الناس العمل خارج هذا النظام . ونظام القرابة أعقد من أن نشرحه شرحا عميقا كهذا - فقد يقضى شعب الوارلبيرى حياته فى تعلم هذا النظام - ولكنى سأقدم شرحا بسيطا له."

هناك ثمانية أسماء جلد فى نظام الوارلبيرى :

نانجاراى / جانجارى

نابالجارى / جابالجارى

نابوروولا / جابوروولا

ناكامارا / جاكامارا

نانجالا / جانجالا

نامبيجبينبا / جامبيجنبا

ناباناناجا / جابانانجا

نابانجارى / جابانجاردى

وأنا امرأة من مجموعة النانجاراى الجلدية . والأسماء الجلدية التى تبدأ بحرف النون أسماء نسائية . والأسماء التى تبدأ بحرف الجيم كلها أسماء رجالية . نانجاراى وجانجارى أختان وشقيقان . ونابالجارى وجابالجارى شقيقتان وشقيقان وهكذا .

الأمهات والبنات داخلتان فى مجموعتين وتدور أربع مرات . نبدأ بنا كامارا مثلا . إابنتاها هما نانجاراى . ونانجاراى ابنتاها هما النامبيجينبا ونابانانجا

ونابالجارى . والمجموعة الأخرى مثلا تبدأ بنا بالجارى وابنتاها هما نابورورلا ونابانجارى ونانجالا . وكما ترى تدور المجموعة أربع دورات . وبذلك نعرف من هن أمهاتنا . وبالنسبة لآبائنا توجد أربع مجموعات تدور دورتين جانجاراى ابنه جابالجارى ، والأخير ابنه هو جانجاراى وهكذا . تدور الدورة دورتين . جابورورلا وجاكامارا . وجانجالا . وجانجالا وجامبيجنبا . وجابانانجا وجابانجاردى . آباء وأبناء .

(Herbert Nungarrai 1995 : 14-15)

إن نظام القرابة يحدد الوصول إلى المعرفة الطقسية ، أى أنه يعطى كل امرأة فى المجتمع الحق فى تقديم فقرة " يوأوليو " معينة ، وأن ترسم رسومات محددة، وأن تحكى حكايات " جاكوريا " مختارة . وهناك شكلان من أشكال ملكية الطقس أو إدارته :

" لكل إعادة سن " لليوأوليو " فى " جاكوريا " معينة تكون النساء إما " كيردا " أو كوردونجورلو " ." الكيردا " مالكات أو رئيسات تابعات لجزء معين من البلد أو المكان ، وبذلك تتبع حلم ما من جانب أبيهن . النساء الكوردونجورلو حارسات أو مديرات خشبة المسرح أو " مديرات " البلد أو الحلم من جانب الأم . ويجب أن تكون النساء " الكيردا " والكوردونجورلو حاضرات كى تستطيع سن "اليواورلو " بشكل سليم . تنقش المرأة " الكوندونجورلو " رسوم " الجوكوريا " على جسد المرأة " الكيردا " ، وتغنى وهى ترسم . أحيانا ترسم النساء طوال اليوم ، ويغنين اليوم كله ، للاحتفال . وبعد ذلك تبدأ نساء " الكيردا " الرقص . تقوم نساء " الكوردنجورلو " ، حارسات ذلك الحلم ، بوظيفة " مديرات خشبة المسرح " أو " مخرجات " . فهن مسئولات عن التنظيم الصحيح للإحتفال ،

وقد يوقفن ، فى أى وقت ، الاحتفال أو يصررن على تقديمه بطريقة أخرى .
وإذا ظنت نساء " الكوردونجورلو " أن نساء " الكيردا " يؤدين أى جزء من الحفل بصورة غير صحيحة يمكن أن يوقفهن ، أو استبدالهن أو التدخل فى الحفل بأية طريقة يرغبنها .

(Herbert Nungarrayi 1995 : 17)

هذا الإزدواج فى المسئولية بين الكيردا و " الكوردونجورلى " له أهمية كبيرة لأى بحث فى نقل مكان الطقوس . فهذه الازدواجية وظيفتها هى العمل كنظام تفتيش وتوازن يضمن احتفاظ الطقس بشخصيته الجوهرية . والعلاقة البنائية بين " الكيردا " والكوردونجورلو يضمن أن تظل المسئولية الطقسية حوارية ، وأن يستمر الحوار متصلا ، وأن تكون هذه المسئولية جزءا من ممارسة الطقوس الاحتفالية . لقد ساعدت ازدواجية المسئولية طائفة " الوارلبيرى " على مقاومة ضغوط ثقافة السلعة السائدة فى استراليا والهادفة إلى صبغ الموروث الثقافى بالصبغة المادية وتحويله إلى ملكية فردية خاصة [٢١] .

العرض لكارديا (الاستراليين البيض)

قدمت عروض اليوأوليو فى أماكن مخصوصة فى المدن أمام الكرديا أو الاستراليين البيض. منذ منتصف السبعينيات جاءت الدعوات الأولى من الكارديا فى مدينة أديلايد وارتبطت بإنشاء متحف نساء " يويندومو " ، ولم يكن العرض يهدف إلى مجرد العرض ولكن للحفاظ على فنون الطقوس . وقبل استقرار الطائفة كانت القطع الطقسية المدهونة " بالجورو " – الرسوم المقدسة القوية –

تحفظ فى مخابئ وسط أغصان الأشجار أو توضع داخل جزع الشجرة ، ولكن لم تكن هناك أماكن مهيأة لتخزينها فى " يويندومو " ، كما أنها كانت تتعرض للتلف بسبب الظروف الجوية . تم إرسال كلٍ من جودى جرانايتس نامبيجيمبا وداربى جامبيجيمبا إلى أديلايد لتتحدثا نيابة عن الطائفة :

" لقد طلبنا منهم أن يرافقوا بنا لأن جميع قطعنا المقدسة مخبأة فى أماكن يطولها الماء ويتلفها . وقلنا لهم إذا أعطيتمونا المبانى سنعلم البيض الحكمة بأن نرسم على أجسادنا الرسومات ونرقص " سنعطيكم المبانى التى تحفظون فيها قطعكم الخطيرة والمقدسة وتحمونها من الأمطار " . وطلبنا من البيض أن يأتوا إلى المنطقة المكشوفة بين المبانى الجديدة. وجاء بالفعل كثير من البيض فى طائرة كبيرة . وضع جميع الزوار مالا فى " الباراجا " ودخلوا مبنانا لينظروا إلى " الكورواري " ، وبدأنا الرقص . كنا نحمل الرسومات . كان "النامبيجيمبا" و " النابورولا برسوماتهم. وقال الزوار إن الرقص جيد . وبعد مرور بعض الوقت تحلقوا حولنا وقالوا " إذا استعددتم سنعطيكم منحة لتأتوا إلى أديلايد " ، وفعلا وفروا لنا التذاكر وسافرنا بالقطار رجالا ونساء إلى أديلايد لنرقص "

(*Granites Nampijimpa,* مقابلة *1998*)

كانت الجولة الأولى التى قدم فيها " اليويندومو وارلبيرى " عروضهم فى المدن الاسترالية الكبرى فى أوائل السبعينيات ونظم تلك الجولة متحف جنوب استراليا . كانت تلك أول رحلة فى سلسلة رحلات كثيرة فى جميع أنحاء استراليا . ومن خلال متحف المرأة وفى السنوات التالية تلقى مركز المرآة اليويندومو ومعرض وارلكورلانجو للفنون دعوات عديدة لرقص " اليوأوليو " فى مدن دارون وأليس سبرنجز وملبورن وأديلايد وبيرث وسيدنى . فى قصة جودى

جرانايتس نامبيجيمبا عن افتتاح متحف المرأة نجد أن معظم الموضوعات التى جاءت فى وصف الجولات التالية جاءت فى زمن المضارع : يؤدى اليوأوليو بتسلسل صحيح أصحاب العرض التقليديون ؛ يهدف العرض إلى تعليم الاستراليين البيض ومقابل أجر يتم الإتفاق عليه مسبقا ؛ يتذوق الجمهور العرض ويكمل مهارات الراقصين ؛ تعد تفاصيل جدول الرحلة ووسيلة المواصلات جوانب مهمة فى القصة .

من غير الممكن إنصاف نطاق ومدى عرض " اليوأوليو " المقدم فى مدن استراليا خلال ٢٥ عاما الماضية . وفى محاولة لإعطاء القراء فهما لتقاليد العرض سننظر نظرة تفصيلية إلى واحد من عروض " اليوأوليو " الذى تم تقديمه فى جولة تمت فى جميع أنحاء استراليا . تعتبر جورنا نلسون نابورورلا وأختها بيجى بولسون نابورورلا هما " كيردا " بالنسبة لعرض " اليوأوليو " القائم على جوكوربا اليام الكبير واليام الصغير . ويتعلق عرضهما " اليوأوليو " بمعركة بين اليام الصغير (نجلاجيئى) وهم شعب من " وابورتارلى " واليام الكبير (يارلا) وهم شعب من " يوموربا " وهى المعركة التى تنتهى عندما يدرك قائدا الجيشين ألا طائل من وراء مزيد من المذابح ويتفقان على إحلال السلام . هذا القرار ومعه إمكانيات الشفاء التى تبرز بعد المعركة هما أهم ما فى الجوكوربا . تحكى حكاية المصالحة بين الزعيمين ليدى نيلسون ناكامارا التى تشارك ، بصفتها عمة ، هذا الحلم مع بنات أختها النابورولات :

وحينئذ جلس أبوا الشعب ، ذلكم الاثنان ، الكبيران ، ليتقاتلا ، أهم رجلين النجار ديلبى والوابورتارلى ، اليام الكبير واليام الصغير . جلسا وهما يتوعد أحدهما الآخر . جرح بعضهما الآخر بوحشية ، فى نفس الوقت قتل كثيرون آخرون بعضهم البعض ، قتل كثيرون آخرون بعضهم البعض بنفس الطريقة ، بنفس الطريقة فى ذلك الوقت . واصل آخرون الدفاع عن أنفسهم فإن درأوا عن أنفسهم الأقواس ، اقترب الرجلان من بعضهما البعض ليحل السلام . هما نفس الرجلين الواقفين هناك ، أحدهما فى الجنوب والآخر فى الشمال . يقفان هناك حقا . ذاكم مكان مقدس جدا ، هو فى الحقيقة مكان سرى .

(Rockman Napaljarri and Cataldi 1994 : 109)



نساء الوارلبيري يطلين أجسادهن استعداد للعرض

فى قصتهن التى يحكين فيها حكاية جولتهن فى خمس مدن استرالية كبرى ، شرحت جورنا نلسون نابورورلا أنهن أخذن معهن " ذلك البلد الكبير جدًا ، وذلك الحلم الكبير جدا الذى تقاتلن فيه " وأنهن حملن اليام الكبير واليام الصغير ويرقة الفراشة " كما لو كانت أقارب " [٢٢] . أكدت أن نابورورلا وناكامارا هما الوحيدتان المخولتان حق حمل هذه الأحلام . وردا على أسئلة تتعلق بالعروض أجابت بأن الجماهير أحبت بصفة خاصة رقصة اليام الصغير وأننا كنا " سعيدات جدا ولم نصب بالعصبية . فلم يخيفنا البيض . فقد رقصنا بقوة ، وحفظنا رسومات " الكورواري " بقوة ... وسوف نستمر على هذا إلى الأبد " .

وعلى الرغم من الأهمية الطاغية للمكان فى ثقافة الوارلبيرى فإن النابوراليين يعتبرون أنه من التناقض عرض " اليوأوليو " خارج بلدهم [٢٣] . وهم يعتقدون أنهم يحملون الجاكوربا إلى المراكز الحضرية فى استراليا وأن أرضهم تسافر معهم مجازا . ويعتبر تقديم العروض لغير السكان الأصليين تأكيد للهوية الثقافية وليس تقليلا من شأن الثقافة أو إفسادها ، ولكن مفعول الطقس قد يتحول طبقا للمكان . وعندما يتم تقديم اليام الكبير واليام الصغير فى بلد الوارلبيرى ، فإن قوة الكورواري تدخل الأرض وتساعد النباتات على النمو. تقول بيجى بولسون نابورورلا :

> " نحن نغنى الأغنية والرسومات . تدخل الأغنية الأرض ومنها تعود . ينمو النبات، ويبدو مثل النبات ، نبات اليام الصغير ذو الأوراق الرضيعة ، اليام الصغير والبراعم الخضراء الصغيرة ، بعد ذلك ينمو النبات وينمو كل شئ ويكبر ونفس الشئ يحدث لليام الكبير . فنحن نتعرف على كل شئ نحن نتعرف على الحلم كله" .

فى سياق حضرى ، تتحول قوة الطقس ويشعر بها الناس فى داخلهم . تقول ويندى نانجاراى ، وهى توندونجورلو " نتيجة الحلم بعد الرقص واختفاء الرسومات من على الجسم يستفيد النساء ويصبحون سعداء " وتكمل بيجى " نعم هذا صحيح " يصبحون سعداء ، الأشخاص الذين ينتمون للرسومات وللأحلام يصبحون سعداء " .

لا تتخذ قرار تقديم عرض معركة اليام الكبير واليام الصغير النابورورلات وحدهن . فقد يحدد سلفا اختيار اليوأوليو تركيبة المجموعة المشتركة فى الجولة، ولكن عناصر العرض الدقيقة يجب التفاوض بشأنها كما تقول أولدفيلد نابالجارى : " تخبر الكوردونجورلو الكيردا بما يجب أن ترقصه وما لا يجب فى أى موقف من المواقف ؛ تضع الجوكوربا إطارا لليوأوليو ، ولكن سلاسل الرقصة والأغانى والرسومات الدقيقة مجازية فى القصة ، ومن الممكن اختيار عناصر لكل عرض . وتعتمد عملية الاختيار هذه على طبيعة الحدث وتركيبة الجمهور : فعرض اليوأوليو يحتوى على عناصر كثيرة يمكن أن يراها من لم ينضم للطائفة بعد ، ولكن العناصر المقدسة والقوية يجب وأزالتها قبل عرض اليوأوليو أمام الكارديا .

ولعل المثال الواضح لهذه العملية الخاصة بالرقابة الانتقائية يظهر فى الوصف الذى تقدمه لوسى كينيدى نابالجارى ، الأم المصنفة للنابورولات ، لعرض من عروض اليوأوليو قدم فى مدينة سيدنى ويقوم على الناجارلو جوكوربا . وبصفتها مالكة رئيسية لهذه الجاكوربا تصفها لوسى كينيدى نابالجارى بأنها

"قصة كبيرة جدا . إنها ليست قصة فاترة ، بل هى قصة شديدة الأهمية وتنتمى لجدودى ولعماتى . علمتنى عماتى ، وتعلمناها بآذاننا بطريقة وارلبيرى " . فى القصة يغوى رجل امرأة من الشرق بغناء " أغنية حب وهو يغزل شعرها ، وينفلت الشعر من المغزل ويمشى وراء المرأة " ويجذبها نحوه . وتحتوى الغواية الموصوفة فى القصة على اتصال بين شركاء فى الجلد وتهدف إلى تحذير النبات من الجنوح . أغنية الحب ، أو اليلبينجى ، التى تصحب " الناجرولو يوأوليو " تعد شديدة القوة ، وبينما يجوز للرجال مشاهدة الرقصة عن بعد وسماع الأغنية "فإنهم قد يصابون بالغثيان " . ولهذا السبب لم تُغن الأغنية فى عرض يقدم فى العراء فى سيدنى .

وعلى الرغم من استبعاد العناصر المقدسة أو القوية من اليوأوليو ، فإن غالبية النساء اللاتى أجرين معهن مقابلات صممن على أن العروض التى يقدمنها فى المدن الاسترالية هى نفس تلك العروض التى قدمت فى سياق تقليدى . وطبقا لكارى روس نابالجارى " تحتضن " الراقصات المنظر الخلوى :

> " عندما يدخلن الحلم وهن يغنين . قد يكون البلد الفعلى غير منظور ، ولكن يمكن لهن أن يرونه . إنهن يسمعنه فى آذانهن ، فى الغناء ، وفى الرسم فالرسم يأخذهن إلى بلادهن ".

على مستوى شخصى ، تتمتع الوارلبيرى بتجربة التجوال ورؤية بلاد الشعوب الأخرى . تشرح دولى دانيال نامنى جينبا ذلك قائلة : " أنا امرأة فخورة، حين أسافر ترفع معنوياتى . أصبحت أكثر سعادة . أحببت مشاهدة أماكن مختلفة".

وفى لاجامانو ، حيث تقل فرصة السفر ، تصبح فرصة التجوال أكثر ترحيبا . وتقول ليدى نيلسون ناكامارا " نحن حريصات على الذهاب إلى هذه الأماكن". وتضيف قولها : " ونحن حريصات على السفر وتقديم الرقصات . إذا تحدث البيض إلينا ودعونا يسعدنا تلبية الدعوة " . وتعرب ميزى نابانجارى عن رغبة قوية فى مشاهدة " الكاردية " " اليابا " (وارلبيرى) وهما يعملان معًا ويشركان الثقافتين معا :

" يسعدنا أن نعرض لكم كل شئ ، وربما تسعدون أيضا عندما يحدث ذلك . سوف نكون جميعا معًا . إذا عرضنا عليكم هذه الأشياء ستصبح حينئذ شيئا واحدا . ويسعدنا أن نعرض أشياءنا لشعب الأبورجين والبيض ، ونقول للناس إذا أردتم أن تعرضوا علينا أشياءكم سنعرض بضاعتنا" .

اتجاه ميزى نابانجارى ليس متطابقا ، والنساء فى يونيندومو أكثر تحفظا وهن يؤكدن أهمية التبادل الثقافى كوسيلة من وسائل تعليم " الكارديا " ومشاركة معرفتهن على أمل أن يحترم الاستراليون غير الأصليين تاريخهم ويفهموه ويصبحوا ، حسب تعبير روس نابالجارى ، " أكثر سرورا وودا " . ولكن هل يفعلون ذلك ؟ لقد حان وقت الالتفات للنصف الآخر من التبادل الثقافى فى المدن الاسترالية واستكشاف المعانى الرمزية التى يعزيها إلى عروض الوارلبيرى جماهير من غير السكان الأصليين .

الرموز الحضرية

نساء الوارلبيرى على دراية واضحة بالقيمة الرمزية لعروضهن ويقمن بالتفاوض بشأن أجورهن وفقا لهذه الدراية . وتضمن السياقات التى يقدمن

العروض من خلالها أن يبدى الجمهور احتراما وتقديرا وأن يضفى على "اليوأوليو " اهمية رمزية ، حتى لو كان شكلا من الأشكال التى تحمل معانى تقليدية . إن اهتمامنا بالقيمة الرمزية لعرض الوارلبيرى يأتى فى إطار استخدام هذه العروض كعلامات تضفى الشرعية على الدولة . دعيت نساء وارلبيرى إلى فتح بضاعتهن . وبينهن قدمت النساء اللاتى أجرينا معهن مقابلات فى لاجامانو ويويندومو عروضا أثناء افتتاح مبان أو معارض تتعلق بالمؤسسات الحكومية التالية : مركز أرالوين للفنون وكلية إيارا فى أليس سبرنجز ومبنى البرلمان وجامعة نورذرن تريتورى وقاعة الفنون ومبنى المحكمة الجديد فى داروين ، ومركز تاندانيا للفنون ومتحف جنوب استراليا فى أديلايد ، ومتحف سيدنى . ولا يعد مفهوم افتتاح موقع مهم غريبا على " الوارلبيرى " إذ أنهم يصفون عملية جميع الاحتفالات بأنها مثل افتتاح " الجاكوربا " . ومن المفارقات أن "الوارلبيرى"، الذين لم يحولوا ثقافتهم إلى سلعة أبدا ببناء الأنصاب ، يقدمون احتفالات تضفى شرعية على الرموز المادية للثقافة التى اغتصبت أرضهم .

إن تصنيف " اليوأوليو " كطقوس يتم من خلالها الاحتفال بلحظات الفخار الوطنى وبالمجتمع يضعه فى دور المحتفلين الذين يباركون أو يقدسون رموز الأمة. فهم يمنحون هذه المؤسسات حسا تاريخيا ويضفون عليها شرعية بصفتها الممثل الثقافى والقانونى والسياسى للشعب . وفى بلد لا يزال مبدأ الاستعمار المؤسسى يلقى معارضة فيه ، وبدأت فيه عملية المصالحة بالفعل ، يخلق إدخال " اليوأوليو"

فى الاحتفالات المدنية وهما بوجود انسجام اجتماعى كما يعطى ذلك صورة لتاريخ لم ينقطع ، وضعت فيه نساء الوارلبيرى كممثلات الماضى ، بينما يمثل افتتاح مبنى مدنى جديد التقدم والمستقبل . وفى داخل هذه الحكاية من الممكن لنساء الوارلبيرى واليوأوليو أن يمثلن ماضيا سلفيا مشتركا للسكان غير الأصليين متعددى الثقافات . يصبح هذا الإحساس بالتواصل التاريخى ممكنا فقط فى بلد يحتوى فيه الخيال الشعبى على طرق أقامتها نظرية التحليل النفسى والنشوء والرقى ، تلك الطرق التى تربط السكان الأصليين ونشوء الجنس البشرى ورقيه .

(Freud 1938 : 15)

ويشير لاتاس ، فى تحليله لأحدث مظاهر " التكلم البطنى " الثقافى ، إلى أن صور الأبورجين قد استخدمتها الدولة كرمز للوحدة لدرء المخاوف المرتبطة بتعدد الجنسيات وما يترتب عليها من مخاطر " الانقسامات العرقية واللغوية الناجمة عن الهجرة " .

(Lattas 1990 : 60)

ليس التناقض الحقيقى بين العارضين والجمهور ، ولكنه بين العارضين والدولة . " فالوارلبيرى " واقعون فى مصيدة : فبجهودهم فى سبيل تعليم الاستراليين غير الأصليين يضفون شرعية على دولة تنكرهم حقوقهم ، وبإنكارها لهم ولحقوقهم الجماعية فى حكم ثقافتهم حكما ذاتيا .

لا تقدم عروض " اليوأوليو " " للكارديا " فحسب ، بل تقدم إلى جانب خارج إطار تحويلها إلى سلعة فى السوق من خلال نظام للتبادل الثقافى بين العشائر الأصليين . وتكمن أهمية هذه المواقع البيثقافية فى صلتها المعاصرة بالمرأة بصفة هذه المواقع ممارسات طقوسية حية تقدمها النساء للنساء . وتلعب هذه المواقع البيثقافية دورا تربويا ولكن لا توجد بها أية قيود أو مخاطر تعرفنا عليها فى نقل مكان العروض الطقسية إلى المراكز الحضرية . وفى بيئة ينفصل فيها الرجال عن النساء ، فإن عناصر " اليوأوليو " التى لا تعرض أبدا فى المراكز الحضرية تصبح جزءا من العرض . ومشاركة المعرفة الطقسية المقدسة المهمة بين نساء السكان الأصليين هى الوظيفة الرئيسية للتجمعات . ولهذا السبب من غير الممكن بالنسبة إلينا أن نقدم للقراء أية معلومات عن تنظيم أو طبيعة هذه الأحداث . وقد تتعرض العروض الطقسية لخطر المتاجرة ، ولكن تقاليد نفسها لا يمكن اختزالها وتحويلها إلى قطع متحفية ، فهى ظواهر ديناميكية متغيرة .

الخاتمة

هناك تواز واضح فى الأهداف المعلنة لمقدمى الطقوس التى بحثناها فى هذا الفصل. هناك نية تربوية مشتركة بين نساء "الوارلبيرى" وفرقة الشامان الكورية بقيادة كيم كوم هوا تجاه الجماهير الحضرية الاسترالية . فهم يقدمون عروضهم بهدف تعليم الجماهير احترام وتقدير ثراء ثقافاتهم ونظم عقيدتهم . كما أنهم يعتبرون جمهورهم ذا نفوذ . وإذا ما قدر لكيم كوم هوا النجاح فى رفع مكانة الشامانية كديانة رسمية فى كوريا فإنها بحاجة إلى مكانة دولية . واذا أراد الوارلبيرى أن ينجحوا فى حملتهم السياسية الأوسع الرامية إلى تحقيق المصير ، فإنهم بحاجة إلى مساندة الاستراليين غير الأصليين.

ورغم أن الرغبة فى التعليم هى الرغبة السائدة فإن العارضين يعلمون تمام العلم القيمة المالية لطقوسهم، ويتفاوضون على أجور لا تعكس القيمة الرمزية فحسب بل الروحية " للكوت" و "اليوأوليو". وحينما ينشب نزاع بين العارضين ومنظمى الجولة يكون لأسباب مالية.

هناك فاصل واضح بين نوايا الفنانين وتوقعات الجمهور ، ولكن بالنسبة لكلا الطرفين يعد العرض مرضيًا . وهذا التناقض موجود فى قلب هذا الموقع البيثقافى . من ناحية يبدو أن عرضًا بيثقافيا يمكن أن يتم على مستوى مرضى حتى حين تكون المعانى المستقاة من جانب ثقافة ما على صلة غير وثيقة بالمعانى التى استثمرتها الثقافة الأخرى. ومن ناحية أخرى من الممكن أن يحدث تحول فى هذه الرؤى المتنوعة خلال طقس ما بسبب طبيعة العرض الحى . ويتم توقع

استراتيجيات الوارلبيرى والشامان، بناء على هذا الافتراض. فإذا ما جعلوا الجماهير تألف وقائع ممارساتهم الثقافية والروحية فيمكنهم حينئذ تقويض الإسقاطات الأكثر تدميرا التى تربطهم وتجعلهم علاقة خيالية ثنائية مع الثقافة الاسترالية الحضرية . ومن السهل نسبيًا ملء فراغ أو سد نقص " بآخر" غير مألوف أو أجنبى - كل ما هو مطلوب هو عملية إسقاط بسيطة- ولكن الألفة تنقص من قدرة "الآخر" الأجنبى على حمل هذه الأبنية الخيالية. ويجعل الجماهير يألفون وقائع "الكوت" و "اليوأوليو" قد يكون من الممكن زيادة احترام هذه الممارسات الثقافية.

ولكن هذه لعبة خطرة . فالمعالجات اللازمة لرعاية احتياجات الجمهور الحضرى الاسترالى تشتمل على الإتجار بالممارسات الروحية. فإذا كان العرض فى متناول جمهور عام عنده معرفة ضئيلة أو لا يملك أية معرفة بالسياق الطقسى التقليدى فيجب حينئذ معالجته ليؤكد على المشهد ويجب أن يتواءم مع القيود المكانية والزمانية. وتهدد هذه المطالب الممارسة الطقسية ، ولكن نساء الشامان والوارلبيرى الكوريات ينفين ذلك بشدة .فهن يعتبرن أنفسهن على سيطرة تامة بعملية المعالجة ويثقن بآلهتهن أو أسلافهن.

فمادام يؤدين العرض بإخلاص ويحتفظن بطاقتهن الروحية فإن جوهر الطقس يظل قويًا .

لقد ذكرنا أن "الكوت" بيع للجماهير الاسترالية بصفتها منتجًا من منتجات عصر ما بعد الحداثة التى يمكنها أن تسد نقصًا روحيًا خياليًا مقابل ثمن تذكرة

مسرح . وإذا ما كان هذا هو الإطار العام للتوقعات وطريقة الاستهلاك فلا عجب أن تعكس المقالات النقدية بعض الغضب والسخط على هذه التجربة. تمثل المضمون الروحى للكوت فى الحركات الجسمانية المؤلمة والصعبة التى قدمها الشامان، ولكن هذه العناصر العرضية قدمت فى الصحف كما لو كانت مشاهد من أرض العرض على مستوى تداخل الموضوعات ظل الشامان " آخر" أجنبى يقدم طقسًا غير مفهوم . ربما زاد أفراد داخل الجمهور فهمهم للشامانية الكورية بعد أن شاهدوا العرض ، ولكن علاقتهم بالحدث ظلت علاقة مشاهدة ثقافية . لقد أعيد التأكيد على فضاء الهوية الذى يسكنه الجمهور فى اختلاف هذا الفضاء ولكن لم يتم تعديله بهذه المقابلة مع طقس منقول من مكانه .

على النقيض يبدو التحول فى الذاتية وقد صاحب عروض "اليوأوليو" . وتتم ممارسة هذه الطقوس للسكان الأصليين خارج مواقعها التقليدية المرتبطة بالعرض الحى فى استراليا وتحيطها لحظات الزهو المدنى. لقد أعيد نقش هذه الطقوس من جانب السياق الاجتماعى كى تصبح رمزًا للوحدة الوطنية . إلى هذا الحد يصلح "اليوأوليو" كجزء من نوع "العروض التى تخدم الدولة"، لأن فضاء هوية الجمهور يتحول ليحتضن الصور الوطنية التى يلعب منها السكان الأصليون دور الأسلاف.

ومن الواضح أن ليس نية العارضين أن يلعب "اليوأوليو" دور لبنة فى جدار الهوية الثقافة للمواطنين الاستراليين، ولكنهم لا يستطيعون التحكم فى عملية التكلم البطنى وهذه والتى تسفر عن اندماجهم الرمزى فى الجماعة .

فى الفصلين القادمين من هذا الكتاب سنبتعد عن قضايا المسرح الكبيرة (القصة والطقوس) لنناقش موضوعًا أقرب صلة بالعرض مثل الفضاء والأجسام. يعالج الفصل الثالث الفضاء فى شكل فضاء المسرح وكذلك الفضاء الثقافى العام والمجازى . ونبحث أيضًا فى فقد آخر ومختلف يعزى لموضوع يرتبط بعصر ما بعد الاستعمار ألا وهو فقد الفضاء والأرض والإقليم وهو الفقد الذى يجد تعبيرًا حرفيًا ورمزيًا فى مفهوم الوطن من هذه التركيبات الفضائية نبدأ استخلاص النتائج الخاصة ببناء فضاءات الهوية الشخصية .

الفصل الثالث

تقسيم الفضاء إلى طبقات

تنظيم خشبة المسرح وتذكر " الوطن "

" الثقافة لا تكرر نفسها أبدًا تكرارًا تامًا بعيدًا عن الوطن" .

(Young 1995 : 174)

" توظف الدراما الحديثة بادئ ذى بدء ، من بين واحد من خطاباتها التأسيسيه، علم رموز غامضًا ومحددًا تحديدا ثقافيا ، وفارغا من كل تلك التداعيات القوية والمعززة للفضاء بالشكل الذى تم به تنظيم التداعيات عن طريق مفهوم الإنتماء."

(Chaudhuri 1995 : xii)

انتابنى حنين إلى الوطن وأنا لا أجد مكانًا آوى إليه ... ويدا المكان الذى افتقدته أحيانا مثل ذاكرة طفولة رغم أنه لم يكن لى مكانا طفوليا . بل كان مكان تبادل وصحبة وإبداع وإحساس وسهولة فى الجسم ، وفضول إلى ما يمكن للأشياء الجديدة أن تفعله فى العالم ، وأمل نابع من ذلك الفضول والأمن والحب .

(Pratt 1984 : 24)

فى الفصلين الأول والثانى درسنا الطرق التى تقدم الفضائين العام والخاص المرتبطين بالأمومة والفقدان بصفتهما نموذجا مفيدا لتحليل الترجمات

والمعالجات البيثقافية للقصص المسرحى وللطقوس . ويركز هذا الفصل على المادية المحددة للفضاء فى المسرح . وهدفنا هو تحديد الازدواجية العامة والخاصة فى إطار الفضاء الحقيقى والفضاء الخيالى ، خاصة فى سياق فضاء "الوطن" : أى الوطنين العام الخاص للفضاء الجغرافى والسياسى واللذين يشعر المرء تجاههما بالانحياز . وبينما كان بناء فضاءات الهوية مهما فى الفصلين السابقين ، فإن الاستكشاف فى هذا الفصل يركز على منحى مختلف تجاه تكوين الهوية القائم على تفسيرات عديدة " للوطن " . ويعد رسم فضاءات الوطن الجغرافية والسياسية والشخصية هو هدف هذا الفصل ، وليس تقديم تخريب اقتصادى أو نسوى " للوطن " كمجال قاصر على النساء . وتقدم المسرحيات التى ندرسها فى الفصل الحالى ، فى خلال استكشافها لهذه الفضاءات ، رحلة إلى مكان تقدم المسرحيات ذاتها سفراء إلى المستقبل لتشكيل وطن جديد يجمع مجالات فضائية بيثقافية عديدة .

والوطن بالطبع قسم ضخم ولذلك فقد حددناه بالعودة إلى الوطن فى إفريقيا. وكما نوضح فى موضع لاحق من هذا الفصل يعد عهد ما بعد الاستعمار واحدا من أكثر المواقع تبادلا للثقافات فى الخطابات الاجتماعية والثقافية والجغرافية والسياسية ، حتى إذا سببت اختلالات التوازن الكبرى الناتجة عن الاستعمار فى بقاء الطبيعة البيثقافية للعهد الاستعمارى غير معترف بها . وكثير من الاستراتيجيات التى اختارت المستعمرات تطبيقها لاحتواء آثار الاستعمار تحتوى على وسائل بيثقافية مثل استخدام التهجينات الثقافية وكسر الحدود (من حدود جغرافية وسياسية إلى حدود الهوية) . ويساعد تركيزنا على إفريقيا فى

هذا الفصل على زيادة تحديد تحليلنا وكذلك فى تعزيز الإرث الأفريقى فى التاريخين الاستعمارى والبيثقافى . وكانت استكشافات " أكثر مناطق أفريقيا سوادا " - واستعمار القارة فيما بعد - انتصارات ملحوظة للاستعمار الأوروبى . وتظل أفريقيا واحدة من المواقع الشهيرة بين الممارسين الأوروبيين الباحثين عن مادة بيثقافية (سواء أكان ذلك على أساس التبادل الملتزم أم التبادل غير المصرح به) [1] . وننظر إلى مسرحيات مكانها أفريقيا تعود فيها النساء من قارة أخرى أو من جزء آخر فى أفريقيا ، وفيها يتداخل فضاء الجسد الأمومى مع الفضاء المسرحى ومع العودة إلى الوطن . وهذه المسرحيات هى " مأزق شبح " (١٩٦٥) للكاتب الغانية أما آتا أيدو ، و" لقد عدت " (١٩٨٨) للكاتبة المسرحية الجزائرية فاطمة جالير بوريجا ، و" هل رأيت زانديل ؟" (١٩٨٦) للفنانات جسينا ملوب ومارلين فانرينيه وتيمبى ما تسالى والفنانون الثلاثة من جنوب أفريقيا . وتدرس كل مسرحية من المسرحيات بعضا من الوقائع السياسية الحالية للنساء فى أفريقيا وفى الشتات الأفريقى .

ويسير الفصل الحالى تجاه دراسة فضائية الذاكرة الشخصية أو الثقافية فى سياق بيثقافى . ونبحث ثلاثة أنواع رئيسية من الفضاء هى فضاء المكان (أو مكان المسرحية وزمانها) ، وفضاء المسرح (التصميم المعمارى والإنتاجى) ، والفضاء الجغرافى والسياسى (الذى تحدده قصة المسرحية) . وكما سنرى فإن هذه الأبعاد الفضائية غير كافية لتحليل الفضاء البيثقافى . ونتيجة لذلك سندرس مكان الفضاءات التى ليس فيها مكان مادى ولكنها تحدد محيط الفرد بل وهويته . وفى سبيل هذه الغاية ننتقل من فضاء حقيقى (جغرافى وسياسى

ومعماري) إلى بناء فضائى خيالى (يطلق عنانه الاستعارة أو المجاز المرسل) . وهذا الفصل فى حد ذاته رحلة خلال طبقات الفضاء أطلقتها اللغة وعرض هذه المسرحيات الثلاث ونحاول تقديم تحليل للطرق التى يحدد بها الفضاء طبيعة المقابلات البيثقافية والطرق التى يمكن بها استغلال الفضاء وتوظيفه فى العرض البيثقافى . أولا يجب أن نعالج مشكلة تكوين الفضاء نفسه .

أبنية الفضاء

" يساعد بناء الفضاء فى الثقافة (والمسرح) على تحديد النظم الاجتماعية للمعنى والتمثيل . وفى واحدة من أهم الكتابات عن الفضائية يؤكد مايكل دى سيرتو أن " الممارسات الفضائية تقيم سرا بناء الظروف المحددة للحياة الاجتماعية " .(٢)

(De Certeau 1984 : 96)

" ويحتاج المرء إلى دراسة أثر التصميمات المعمارية المختلفة بما فى ذلك معمار المبانى المسرحية لفهم الكيفية التى يحكم بها تنظيم الفضاء الوجود الاجتماعى. ولعرض خصوصيات الفضاء وأنواعه يحلل إدوار سوجا الفضائية إلى علاقات ثلاثية متداخلة تقدم صيغة لفهم سكونات الفضاء الاجتماعية والبدنية والذهنية."

(Soja 1989 : 120)

وترسم هذه المكونات الاستخدامات الأكثر تحديدا للفضاء المسرحى التى يحتضن بمقتضاها المسرح بوصفه فضاء اجتماعيا مادية المبنى المسرحى والفضاءات الذهنية والتى يبنى من خلالها الجمهور المعنى . وتتكون هذه

الفضاءات الذهنية عن طريق تداعيات مجازية قادمة أساسا من لغة النص وكذلك من التداعيات التى ولدها نص العرض .

وينظر إلى الفضاء غالبا على أنه غير محدد وفارغ أحيانا مما يصعب تماما إمكانية تحديد الفضاء بشكل نهائى . ولكننا مع ذلك نستطيع أن ندرس كيفية تكوين الفضاء للواقع الاجتماعى والمعنى ، خاصة حيث تعكس المعانى التى يبنيها الفضاء أيديولوجية سائدة . والأصعب تصور كيفية استبعاد التشكيلات البديلة أو الهامشية من خلال محددات فضائية . ويعد تنمية هذا الحس الإدراكى جزءا من النظريات النسوية وما بعد الاستعمار المعاصرة التى تلقى الضوء على الطرق المبنية بشكل اجتماعى والتى يحد فيها الفضاء النساء والموضوعات المستعمرة أو كليهما .

من المفارقات أنه بينما قد يبنى الفضاء بطريقة تستبعد النساء فإنه أصبح مرتبطا بالنساء وقد نتج ارتباط تعريف الفضاء بالنساء من الإدراك العام السائد بأن الفضاء سلبى وأقل ديناميكية من الفعل الذكورى الواضح فى الفضاء أو عليه، كما نتج عن قدرة الرحم على الإنجاب ، وهذه القدرة تعد فضاء إنجابيا داخل أجساد النساء [٣] . تشرح سو هذا المجاز المتكرر شرحا وافيا فتقول :

" يستقى جسد المرأة إدراكا لفضاء

له حدود ويمكن رسمه فى خريطة ، فضاء

يمكن فهمه بشكل إجمالى حتى لو تم

تقسيمه داخليا أو نحته . والاستعانة

بالجسد النسائى فى هذا المثال يقدم

فترة الفضاء ويؤمنها كوحدة واحدة

لها حدود ، أو كنوع من الحاويات" .

(Best 1995 : 184)

ويتداخل بذلك الجسد الأمومى فى الفضاء المسرحى الأمومى والذى يصور غالبا على أنه حاوية . ويجمع تحليلنا هذين التصورين للتطويق أى أن الفضاءات المرتبطة بالنساء تظهر مع الفضاء المسرحى (أى الفضاء الذى يتولد عن طريق خيال الكاتب المسرحى ، وتصورات المصممين والمخرجين ، والتداعيات الفضائية لدى الجمهور) وكذلك المرتبطة بفضاء المسرح (مبنى المسرح ومكانه فى سياق اجتماعى) .

وبينما يشترك الفضاء الأمومى والفضاء المسرحى فى تفكيك الحدود الثقافية للفضاء عند نقطة الاشتراك فى تمثيل الاحتواء ، يثير هذان الفضاءان أسئلة تتعلق بالرموز السائدة المرتبطة بالجسد الأمومى على أنه تطويق . فى جسد الأم تثير مثل هذه الحدود مشكلات بطريقة مختلفة . تشير بست إلى المأزق المتمثل فى استخدام الجسد النسائى المجازى لإعطاء الفضاء معنى :

" يبدو أن صبغ الفضاء بصبغة نسائية

يشير من ناحية إلى إنتاج كيان آمن

ومألوف ومحدد تحديدا واضحا والذى

يجب أن يكون أليفا أو قابلا

للسيطرة لأنه نسائى . ولكن على الجانب

الآخر يؤكد مثل هذا الإنتاج قلقا حول

هذا " الكيان " وحول الشكوك فى حدوده ".

(المرجع السابق ص ١٨٣)

لا تنتقص " الشكوك فى حدوده " من قيمته المجازية ، ولكن يمكن أن يصلح استخدامه فى زعزعة استقرار الوداعة المرتبطة بصورة النساء .

هذا التداخل بين فضاء الجسد وفضاء المسرح يخلق نقطة التقاء بيثقافية محتملة للنساء القادمات من ثقافات مختلفة يجتمعن معا فى مبنى المسرح . وهذا لا يعنى أن فضاء الجسد الأمومى (أو كيفية تمثيل الفضاء) سوف يحمل المعنى نفسه بالنسبة لجميع النساء بغض النظر عن خلفياتهن الثقافية . ومن المؤكد أن تعريفات فضاء المسرح - وتمثيل المكان والزمان داخل ذلك المبنى - يتفاوت تفاوتا كبيرا من ثقافة لأخرى . الأحرى أن نقول إنه عند نقطة التقاء بيثقافية من المحتمل أن تفهم نساء قادمات من ثقافتين مختلفتين كيف يتفاعل فضاء الأمومة مع الفضاء المسرحى فى ثقافتهن . ومن نقطة الالتقاء هذه يمكن لكل ثقافة أن تبدأ فهم كيف تبنى الثقافة إلى أخرى الفضاء الشخصى والعام وهذه خطوة أولى نحو العمل فى إطار الديناميكية الفضائية لثقافة أخرى (٤) .

تبحث الأقسام الأربعة التالية الطرق الحقيقية والخيالية والرمزية و" المسرحية " لفهم الفضاء باستخدام مسرحيات " لقد عدت " و " مأزق شبح " و " هل رأيت زانديل " ؛ وبالتركيز على هذه الفضاءات المحددة ، يحاول هذا التحليل توفير فهم ظاهرة الفضاء فى العرض البيثقافى كى نعزز الكيفية التى تستطيع بها ديناميكية الفضاء تعزيز بناء اللقاء البيثقافى .

الفضاء الحقيقى : الإزاحات الاستعمارية والعودة إلى الوطن بعد رحيل الاستعمار .

إن الفضاء الحقيقى فى المسرح ، والفضاء المرتبط بمكان العرض وزمانه ، وسياقه السياسى والاجتماعى ، وسياق مؤلفه أو فرقته ، هى الطريقة الرئيسية التى تفهم بها الجماهير العرض فى إطار العالم الخارجى .

الفضاء الجغرافى والسياسى وآثاره " الخيالية "

> إن واحدًا من أهم الفضاءات الحقيقية الكامنة تحت المسرحيات التى ندرسها فى هذا الكتاب هو " الفضاء الحقيقى " الاجتماعى والسياسى للتحرر من الاستعمار . إن الصراع الاستعمارى على الأرض هو فى حد ذاته تصور فضائى متقاطع وغطائى حسب وصف روبرت يانج" .(٥)

(Young 1995 : 173-4)

ظل الحديث الدائر حول الاستعمار يتركز على التبادل البيثقافى رغم أن فرض حكم استعمارى على شعب من الشعوب نادرا ما يخلق أساسا لتبادل

متساو . وغالبا ما نتج عن الالتقاء الثقافى مع الاستعمار خيانة ثقافية بعدها تضطر الثقافة الواقعة تحت الاستعمار إلى الاستسلام والتخلى عن استقلالها الثقافى وإرادتها السياسية للمستعمر . وقد تزايدت أشكال المقاومة للاستعمار الذى استعمر الشعوب وصاحب تلك المقاومة صراع على ملء الفضاء الحقيقى والمجازى . وتعتبر الاستراتيجية المباشرة لمقاومة الاستعمار ، وإعادة التوازن للتنظيم الفضائى الاستعمارى بديلا للفضاء الاستعمارى المحدد والمعرف تعريفا واضحا . والتنظيم الفضائى الاستعمارى هو اكتشاف ورسم خريطة ورسم حدود وتشكيل العالم من القرن الخامس عشر إلى أوائل القرن العشرين . ويعد هذا الموقع ذو التوتر البيثقافى موقفًا مهمًا فى التفاوض الجارى بين الثقافة الغازية والثقافة الوطنية [٦] . السياق بعد الاستعمارى الذى يعنينا هنا هو العودة إلى أريقيا ، تلك العودة التى أصبح يطلق عليها مجازا " العودة إلى الجذور " (وهى العودة المرتبطة بالشتات الأفرو أمريكى) والمقصود هنا هو عودة أحفاد العبيد الأفارقة إلى أفريقيا بحثا عن جذور أجدادهم . وقد ظهرت حركات عديدة حملت اسم " العودة إلى أفريقيا " فى الولايات المتحدة والبحر الكاريبى وفى أماكن أخرى ، وقد روجت هذه الحركات لأهمية العودة إلى أفريقيا عودة نهائية بهدف إصلاح ما حل بالقارة من فساد وتدمير على يد الاستعمار السياسى والفضائى . وغالبا ما تتفكك هذه الحركات عندما يثبت أن العودة الحرفية إلى أفريقيا قد باتت مستحيلة لأن القارة لم تعد الوطن المثالى .

والمسرحيات البيثقافية التى تولد مقابلة بين بلد أفريقى ومكان آخر تواجه الخيال الثقافى الغربى الذى يصور " أفريقيا " على أنها " قارة سوداء " ، وأنها

الفضاء البدائى والخطير الذى ظهر فيه الإنسان الأول البدائى . أما الصورة الشرقية لأفريقيا فتقدم جميع الدالات للانتشار أو الاستهلاك الأوروبى بغض النظر عن الصفات النمطية أو صحة هذه الدالات . على سبيل المثال " ترجم " فنانو المسرح فى أوائل القرن العشرين شعبية الصور والفن الأفريقى " البدائية " إلى لحظة تأصيلية للمسرح البيثقافى المعاصر . والقارة الأفريقية طبعا مؤلفة من بلدان متعددة ومتنوعة ومن ثقافات مختلفة ولغات كثيرة مما يجعل فكرة إقامة دولة أفريقية موحدة فكرة مستحيلة [٧] . وعلى الحركات الأفرو أمريكية والأفرو كاريبية إصلاح فكرة وفضاء أفريقيا الموحدة وأن تعترف بآثار تحويل القارة إلى أسطورة .

واحدة من التراثات القديمة والقائمة على فكرة أن أفريقيا فضاء ينهل منه الغرب رموزا خيالية هى صورة " الأم أفريقيا " ، وهى صورة مثالية للنساء بوصفهن مولدات ولكن سلبيات . وتحتفظ المسرحيات التى نعرضها هنا بإحساس بالصور الثرية للتقليد ولكنها تدحض فكرة " الأم أفريقيا " ، تلك الصورة التى تحاول تعريف النساء طبقا لنموذج مثالى ثابت [٨] . ويحاول الفنانون الذين نعرضهم هنا إعادة صياغة الفضاء الإبداعى من خلال خط نسائى . وهذا بالطبع نشاط مختلف عن خلق الرموز المحدودة والنمطية لأمة تفترض أن النساء وكيلات للأرض أو صور للأم الأرض . بينما تناقش مسرحية " مأزق شبح " صورة " الأم أفريقيا " بشكل واضح وصريح ، تركز مسرحية " هل رأيت زانديل ؟ " أيضا على صور الأم ، بما فى ذلك الصراع بين الأمهات المتنافسات تقع أحداث مسرحية " هل عدت ؟ " فى الجزائر حيث يختلف دور الأمهات فى العالم

الإسلامى المتشدد لهذه المسرحية عن دورهن فى المسرحيتين الأخريين . وفى كل المسرحيات تحاول النساء إعادة تقييم الأمومة والفضاء الوطنى فى سياقات تتركز حول المرأة . وأحد آثار إعادة التقييم هى أيضا أسئلة حول الطرق التى يتم بها تنظيم الفضاء المحدود .

المسرحيات

نعرض بإيجاز لقصص المسرحيات وللسياقات السياسية لفضاءاتها الوطنية هنا . تتعلق مسرحية " مأزق شبح " للمؤلفة آيدو بعودة الأحفاد الأمريكيين للعبيد إلى أفريقيا. تتزوج يولالى يورك من آتو يوسون الطالب الغانى الذى يدرس فى نيويورك وتعود معه إلى غانا حين يتخرجان . لم تتحقق توقعاتها الساذجة عن أفريقيا ، كما خابت أيضا آمال عائلة آتو فى الشابين . تدور أحداث المسرحية فى عام تقريبا فى بيت أحد العشائر القروية للعائلة وهو البيت الذى يزوره الزوجان فى الاحتفالات والأجازات . وبعد مرور عام وعدم إنجاب أطفال تقرر العائلة إقامة احتفال حول معدة يولالى كى تساعدها على الإنجاب ، وهى تجهل حقيقة أن الزوجين استخدما وسيلة لمنع الحمل . يكشف آتو أخيرا هذا الخبر لأسرته التى يقع عليها الخبر كالصاعقة ولا تصدق (ضع فى الاعتبار أن المسرحية كتبت فى الستينيات) أنه بمقدور أية أسرة أن تمنع الحمل . تصاب الأسرة ويولالى بالصدمة بسبب عدم كفاية تفسيرات آتو وعدم اهتمامه . وتنتهى المسرحية بإمكانية عقد صلاح بين يولالى وحماتها بمجرد أن تدركا أهمية العمل معا حول آتو وليس من خلاله . وكما يشير العنوان تقع المسرحية فى إطار

"مسرحيات المأزق " الغانية التى تقدم رؤى مختلفة لقضية معينة وتترك للجمهور مهمة الخروج من المأزق .

تعالج مسرحية " هل عدت ؟ " للكاتبة جالير بوريجا إرث التعصب الدينى والجنسى الذى ظهر فى أعقاب استقلال الجزائر عن فرنسا عام ١٩٦٢ . نظرا لموقعها على الحافة الشمالية لأفريقيا تأثرت الجزائر تأثرا كبيرا بالثقافات والديانات الأخرى أكثر من دول تقع فى وسط وجنوب القارة .

وقعت الجزائر بين قوتى صراع أحدهما علمانية والأخرى دينية . تميل مسرحية جالير بوريجا إلى الجانب العلمانى . وتستخدم المسرحية هذه الخلفية السياسية فى تسليط الضوء على الفصل بين ثقافة الميلاد وثقافة التبنى . تبدأ المسرحية كنص يعمل فى إطار كتابات " العودة إلى الوطن " . تزور الفنانة التى انتقلت من الأطراف إلى المركز الإمبريالى وطنها لأول مرة منذ سنوات . تعود ليلة من فرنسا لتزور وطنها الذى ولدت فيه بُعيد وفاة أبيها . جاءت ليلة وهى تحمل حقائب سفر ثقيلة وترتدى ملابس غربية ، بعد مرور زمن طويل على رحيلها عن الجزائر واستقرارها فى فرنسا حيث كانت تنعم برغد العيش فى كنف زوجها الفرنسى غير المسلم . تذكر ليلة ونساء شابات يصغرنها سنا ويرحبن بها الأيام الخوالى ، أيام الطفولة . حينئذ تدخل نساء أكبر منهن سنا فناء البيت ويحكمن حكما قاسيا على ليلة بسبب ارتدادها عن دينها . لا تمتثل ليلة للتحذيرات التى يوجهها لها مجموعة متعاطفة من الأشخاص . ونتيجة لذلك تتعرض ليلة والمتعاطفات معها للضرب حتى الموت على يد عجائز المجتمع . نيابة

عن رجال المجتمع ترتكب النساء العجائز جرائم القتل تنفيذا لرغبة والد ليلة قبل وفاته بأن يهدر دمها بسبب ارتدادها عن دينها . ترتبط رغبة ليلة بوصية تنص على أن تذهب ثروته للمجتمع بمجرد تنفيذ رغبته بقتل ابنته . تنتهى المسرحية بعودة النظام إلى المدينة بعد أن يرفع المؤذن الآذان . يوحى الآذان بأن ثقافة الوطن ترفض الالتقاء البيثقافى .

كتبت مسرحية " هل رأيت زنديل ؟ " لممثلين اثنين وتعالج الانقسامات الاجتماعية داخل الثقافات التى شكلت دولة الفصل العنصرى فى جنوب أفريقيا. تصف المسرحية صراعا بين عدة نساء من جنوب أفريقيا حول رعاية الصغيرة زانديل وكفالتها . هل ستكون فى كفالة أمها فى قرية ترانسكى أم فى كفالة جدتها بالقرب من مدينة ديربان الساحلية . تشعر كل " أم " بأن من حقها الشرعى كفالة البنت . تبدأ المسرحية بزنديل التى تحيا حياة سعيدة مع جدتها جوجو . خطفت الأم ابنتها زنديل فى سن الثامنة ، ولم تكن فى تلك السن تعرف أمها ، وأجبرت على الانتقال إلى ترانسكى حيث منعت من الاتصال بجدتها التى لا تعرف شيئا عن مكانها . وفى ترانسكى حيث تتعلم فرقة الزراعة لإصلاح الأرض يتعلق مستقبلها بيدى أمها ، وتستعد أمها لتزويجها من صبى ريفى فى القرية . بعد مرور سنوات تتمكن زنديل -بعد أن بلغت مبلغ النساء- من العودة إلى ديربان لتجد أن جدتها جوجو قد توفيت . كانت جوجو تحتفظ لزنديل بكل الهدايا التى كانت تشتريها لها ومن بينها تشكيلة فساتين مقاساتها كبيرة . تنتهى المسرحية وزنديل تبكى على الهدايا . نحن نعتبر هذه المسرحية بيثقافية لأن "الثقافتين " اللتين تعيش فيهما زنديل مختلفتان . كان الفصل العنصرى يعترف

بالثقافة فى إطار اللون : بيض وملونون وسود . وشأنها شأن الاستعمار من قبلها رسم الفصل العنصرى خطا فاصلا تجاهل تعقيد الاختلاف الثقافى داخل جنوب أفريقيا . ويتجلى هذا الفصل فى فضائى المكان الثقافى وفى البيئتين المختلفتين اللتين كانت زنديل تعيش فيهما . تقلب المسرحية البناء الدرامى التقليدى الذى يتمسك فيه الجيل القديم بالتقاليد بينما يتمسك الجيل الجديد بالحداثة هنا تعيش الجدة فى المدينة بينما تعيش الأم فى المزارع التى تطبق فيها وسائل الزراعة التقليدية .

ولتحليل ديناميكية الفضاء فى هذه المسرحيات يعد هذا العرض غير كاف . فعرض فضاءات المكان المسرحية ضرورى لبيان كيفية بناء الفضاء البيثقافى فى المسرحيات .

فضاء المكان

تقدم كل مسرحية رحلة بيثقافية فى فضاء الذاكرة . نبدأ بوصف موجز لفضاء المكان فى كل نص قبل أن نعرض لكيفية تلاقى هذه العوالم مع بعضها البعض ومع عمليات بناء المسرح . فى كل حالة يكون فضاء المكان إحساسا بمحدودية مادية وانحباس يتقاطع مع فضاء الثراء الخيالى والسياق الاجتماعى والسياسى لقصص المسرحيات .

فى مسرحية " مأزق شبح " للكاتبة آيدو المكان فناء لجناح جديد فى بيت واسع لأحد العشائر . هذا الفناء هو فضاء إحدى عائلات المجتمع ولكن يولالى لا

تستطيع ملء الفضاء إلا وهى بمفردها . تبدو يولالى عاجزة عن الدخول فى فضاء الجماعة لأنه يبدو بالنسبة إليها سجنا شأنه فى ذلك شأن انطباعاتها الضالة عن أفريقيا ورؤيتها الهش من آتو . يعزز الفناء الارتباك التاريخى الذى تمثله يولالى لأصهارها . بينما تجد يولالى صعوبة فى التواجد فى الفناء مع العائلة لأنها لا تفهم لغتهم أو طرقهم يجدون هم أيضا صعوبة فى التفاعل معها . فإرثها الأفرو أمريكى يمثل لهم عودة المقهورين الذين بيعوا عبيدا فى القرون السابقة .

فضاء المكان فى مسرحية " لقد عدت " لجالير بوريجا خُلق عن طريق فناء ، وهو فضاء بسيط بساطة خادعة . فأحداث المسرحية تقع بالكامل فى فناء بيت عائلة يولالى ، ولكن وظيفة هذا الفناء تختلف عن وظيفة الفناء فى مسرحية " مأزق شبح " . هذا الفضاء النسائى الفسيح يخضع لسيطرة رجال كارهين للنساء ولكن ليلة تذكر هذا الفضاء بوصفه ملاذا آمنا تستخدمه النساء دون الرجال . الفناء ملتقى اجتماعى مزدحم وهو فضاء نسائى أيضا ولكن بحوائطه العالية يصبح فضاء سجن . فليلة حبيسة الثقافة الدينية فى الجزائر .

هناك أنواع أخرى للسجون فى مسرحية " هل رأيت زنديل ؟ " . فالمسرحية تحدد توقعات الجمهور بأن نظام الفصل العنصرى سيضع البيض فى مواجهة السود ، ولكن عالمى المسرحية " أسودان " . ونادرا ما تغوص مسرحية فى العادات والقيم الأفريقية فى مسرح دولة جنوب أفريقيا العنصرية . وقد جعلت المسرحية نظام الفصل العنصرى الخصم الرئيسى (وأحيانا الوحيد) .

فالفصل العنصرى مسئول عن موقف زنديل بسبب قيود السفر والعمل والمعيشة التى فرضها هذا النظام للتحكم فى حياة السود وفى حركتهم . غير أن المسرحية لا تكتفى بالعمل فى إطار الفصل العنصرى . ففضاء المكان الفعلى يقابله مكانان هما ديريان الحضرية وترانسكى الريفية . وقد جهز كلا المكانين بأقل تجهيز مسرحى ولم ترَ فيه سوى حقائب سفر وعلب . وعندما أخذت الأم ابنتها زنديل يتحول المكان الذى ظلت فيه جدتها إلى فضاء ذاكرة فى عقل زنديل وتحاول الشخصيتان إعادة التواصل عن طريق توارد الخواطر .

تعطى فضاءات المكان سياقا فتقيم أساسا لعوالم " للفضاء الحقيقى " ، تلك العوالم الأساسية بالنسبة لقصص المسرحية . تتضمن مسرحيتا " لقد عدت " و"مأزق شبح " فضاء اجتماعيا عن طريق المكان الثابت . ويشير فناء المسرحيتين إلى منطقة مغلقة . ويمكن تنفيذ هذه المنطقة المغلقة على خشبة المسرح بعدة وسائل منها الطبيعى ومنها المجرد . تختلف " هل رأيت زنديل ؟ " عن هذا النموذج . يقدم الأثاث القليل والخطاب المباشر للجمهور وهما فضائيا محدودا ويسمح بوجود مبنى المسرح ظاهرا للعيان دائما . وتعتمد المسرحية على قدرة الجمهور على خلق أماكن فضائية بشكل مجازى من خلال جسدى ممثلين اثنين . وهذا يشير إلى أهمية " الفضاءات غير الحقيقية " التى تتداخل مع " الفضاءات الحقيقية " وبالإضافة إلى " الفضاءات الحقيقية " يخلق الجمهور ما نسميه فضاءات الذاكرة عن طريق توليد صور من لغة النص .

نتحول بعد ذلك إلى تحليل أكثر تفصيلا لفضاءات الذاكرة هذه حتى نتمكن من تحديد استخدام المسرحيات للفضاءات الخيالية .

فضاء الذاكرة

حيث إن البشر ، كما يقول سيرتو ، يميلون إلى لاتفكير فى إطار فضائى فإن أداة الخيال المستخدمة فى توليد الفضاء يتم تفعيلها داخل التجربة المسرحية عن طريق آليات تداع عديدة . ويتم خلق الفضاءات الخيالية فى عقول الجمهور من خلال تداعيات اللغة (بما فى ذلك لغة جسد الممثل) ، والصوت والموسيقى . هذا الاعتماد على الفضاء الحقيقى وعلى البعد الفضائى الخيالى أكثر وضوحا فى مقاومة الاستعمار والعودة إلى الوطن .

وكما توضح أونا تشودرى (١٩٩٥) فى دراستها للفضاء فى المسرح الأمريكى والبريطانى المعاصر يعد الانشغال بالوطن والتشرد جزءا من أحوال القرن العشرين . فتعريف الوطن وعواقب التشرد فى سياقات ما بعد الاستعمار غالبا ما تستفعل بشكل كبير . ورغم المحاولات المبذولة لاستعادة الفضاء المفقود ، مُنع كثير من كتاب عهد ما بعد الاستعمار من الحياة التى ولدوا فيها أو ولد فيها أجدادهم . وإذا ما تمكنوا من العودة إلى وطن أجدادهم واجهوا صراعا بين فضائى هوية متصارعين هما ثقافة الأجداد والثقافة المعاصرة التى يعيشون فيها الآن . ويمكن لهذا الصراع أن ينطبق على الذاتية الشخصية ويمكن أن يتمخض عن هذا الوصول المقيد لفضاء " الوطن " عواقب على العملية الإبداعية . ففى محاولتهم الكتابة عن الفضاء يتحول كتاب عهد ما بعد الاستعمار إلى الفضاء

الخيالى بين " الوطن " والتشرد . ويحمل هذا الفضاء الخيالى إمكانية التعزيز فى الممارسة المسرحية فوق خشبة المسرح حين يصنع هؤلاء الفنانون ديناميكية فضائية جديدة من الامتزاجات البيثقافية لفضاء عهد ما بعد الاستعمار . ويأخذ هذا الفضاء المتدخل والمتعدد الطبقات غالبا شكل فضاء الذاكرة .

ولإجراء تحليل أكثر خصوصية لفضاءات الذاكرة فى سياق " الوطن " ، نرجع إلى كتاب جاستون باشيلار الذى يحمل عنوان " شاعرية الفضاء " (١٩٦٤) .

يستكشف باشيلار المكان الذى نرغب جميعا فى العودة إليه ، الفضاء الذى يحتوى على ذكريات الوطن . تقول نظريته عن الوطن إن الناس يقضون معظم حياتهم وهم يحاولون استعادة شكل ورائحة وإحساس الغرف التى عرفوها لأول مرة وهم أطفال أو حتى استعادة راحة الرحم (١٠) . وهذه المحاولة الرامية إلى استعادة جوهر فضاء الطفولة هى محاولة مادية ونفسية فقد لا يعثر المرء على بيت أو فضاء يشبه فضاء الوطن ، ولكن قد يتمكن المرء فى النهاية من إعادة خلق هذه المحارة الآمنة والمحمية والسرية لنفسه . فضاء الذاكرة أو الفضاء الذى يثير ذكريات عن الماضى هو " فضاء أمسك به الخيال ولا يمكن أن يظل فضاء مختلفا وخاضعا لإجراءات وتقديرات الباحث عنه " . (*Bachelard 1964 : xxxvi*)

هذا المزج للفضاء الثابت وفضاء الذاكرة يخلق ما أطلق باشيلار عليه اسم "التوتر الدرامى بين الهوائى والأرضى " .

(المرجع السابق ص٢١)

الفضاء والوطن بذلك أماكن مادية وأبعاد نفسية . فضاء الوطن يمكن تمثيله ماديا حتى لو كان الفضاء الذى يذكر ليس فى حد ذاته حقيقيا ولكن ولدته مشاعر أو أحاسيس . إنه حرفى فى أنه مرتبط بالفضاءات الحرفية لتلك الأماكن التى عرفناها وعشنا فيها . فضاء باشيلار مزدحم أيضا . وهو مركب بفضاءات أخرى (حتى فضاءات الذاكرة الأخرى) وتترك معظمها أثرا على فضاء الوطن . وتصبح ذاكرة الوطن حتما ذاكرة رومانسية ، ولا يمكن إعادتها أبدا بنفس شكلها القديم ، هذه هى النقطة التى يقصدها باشيلارد . وهذا الفشل فى إعادة ذاكرة الوطن بنفس الشكل لا يمنع فضاء الذاكرة من العمل كشكل من أشكال المناظير التى ننظر من خلالها إلى عوالمنا .

كيف يحدث هذا فى المسرح ؟ فى المسرحيات التى اخترناها ، تستخدم كل كاتبة هذا البحث عن فضاء الذاكرة كجزء حيوى من القصة . فالاشتياق إلى "الوطن " المفقود يعنى السكن المادى ، سواء أكان موقعا وطنيا أم ثقافيا ، وموقع نفسى للأمان والراحة . إن أحد أهم الفضاءات الشخصية والاجتماعية المتكررة هو عودة ظهور الإدراك الخيالى " للوطن " ، أى المكان الذى قد يتسنى دخوله عن طريق الذاكرة . وأحيانا ما تقدم الفضاءات الخيالية أدق تعريف للفضاء الشخصى والاجتماعى . يستكشف كتاب المسرح السياقات الفضائية لثقافتين فى محاولة لإيجاد فضاء يمكن منه الوصول إلى تصالح بين الأزمنة والفضاءات والثقافات أو الأوطان ويتم تشكيل فضاء الذاكرة بشكل مختلف قليلا . فأحيانا ما يوجد فضاء الذاكرة بشكل حرفى فى فضاء أو فضاءات المكان الموجود فى

المسرحيات ، وفى أحيان أخرى (مثلا فى مسرحية " هل عدت ") يتم عرض فضاء الذاكرة بشكل أكثر مجازا .

> ذكريات طفولة ليلة عن البيت ، وعن الحياة فى الفناء ، عن أمها التى ماتت قبل زمن بعيد ، كلها ذكريات سعيدة فى " لقد عدت " . وتجعل وفاة أبيها حديث العودة إلى هذا العالم ممكنًا لأن ليلة لم تكن تستطيع العودة فى حياته. تستعيد ليلة فضاء ذاكرتها بسهولة ، وبمجرد عودتها إلى فناء طفولتها المعبأ بعبق الماضى وضحكاته . ولا تمثل لليلة حوائط الفناء سجنا لأن كل ما تحتاجه موجود داخل الحوائط . فهى تريد حياة تثير الضحكات ، ولكن واحدة من النساء العجائز تصر على تدمير هذا الفضاء بقولها " حب ؟ مرح ؟ مالزوم هذه الأشياء فى الحياة ؟ الحياة سوء حظ وقهر وقيود ويأس ... إننا لا نتحدث اللغة نفسها. لقد هجرتى لغتنا وتعلمتى لغة الأجانب " .

(Gallaire - Bourega 1988 : 204)

إن سعادة ليلة فى العودة إلى فضاء ذاكرة بيتها تعميها عن المخاطر الموجودة فى الفضاء .

ومثل ليلة ، لدى يولالى آمال فى فضاء ذاكرة بهيج . قدم فضاء ذاكرة يولالى فى مسرحية " مأزق شبح" من طفولتها كمكان به أحست وإليه انتمت . وتهيمن على هذا الفضاء ذكريات عن أمها الميتة التى دعمت محاولتها تنمية عقلها . وضع فضاء الذاكرة على خشبة المسرح على شكل فناء فى الجناح الجديد لبيت العشيرة الذى تجرى فيه الاحتفالات والذى تمضى فيه يولالى معظم وقتها . ولكنها لا تنضم للعائلة فى الاحتفال الذى يجرى فى الفناء . فأينما وجد أفراد العائلة غابت هى . فوجودها فى الفناء مرتبط أساسا بإحساس بالانتماء انتابها

مع أمها وتتوقع أن ينتابها فى نظرتها المثالية إلى أفريقيا . تعتقد يولالى أن بمقدورها استعادة فضاء الذاكرة فى المكان المادى لأفريقيا ، ذلك المكان الذى تعتقد أنه بيتها الأول ، وأنها مرتبطة به تاريخيا من خلال أسلافها العبيد .

ولأن أمها ميتة تسأل زوجها إن كان بالإمكان أن تصبح أمه أما لها (Aidoo 1965 : 3) . وتفترض أن فضاء الذاكرة الذى تشغله أمها الميتة يمكن أن تملأه علاقة بوالدة آتو ، غير أن الأمرأتين تتكلمان لغتين مختلفتين ويبدو أنهما عاجزتان عن التواصل على أى مستوى . فهى تشعر بالإحباط بسبب واقع "أفريقيا " . ومع تقدم أحداث المسرحية تملأ يولالى فناءها بدخان السجائر ومشروب الكوكا والويسكى وكلها أشياء تثير استياء أسرة آتو . غير أنها تحاول بهذه المشروبات وبالتدخين أن تحول الفضاء إلى فضاء ذاكرتها . ومع نهاية المسرحية ترى إيس كوم أنها يجب أن تخلق فضاء أموميًا لزوجة ابنها يمكن أن يتداخل مع فضاء ذاكرة يولالى عن أمها الميتة كما يساعدها على العيش فى الحاضر. تنشر إيس كوم فضاء رمزيا لحل مشاكل يولالى الخاصة بعدم التكيف كما سنصف فى موضع لاحق من هذا الفصل .

يرتبط فضاء الذاكرة غالبا بشخص ميت أو بعيد . فضاء الذاكرة الذى ترغبه زنديل مرتبط بجوجو فى " هل رأيت زنديل ؟ " . فهى عاجزة عن العودة إلى جدتها ، ولكنها تستطيع الاحتفاظ ببعض الخصائص والقدرات المشتركة معها، وبالتحديد قدرة جوجو على قص الحكايات وهى مهارة ورثتها عنها حفيدتها . إخفاق زنديل فى العودة إلى جدتها يجب أن ينظر إليه فى ضوء نجاحها فى

الاحتفاظ بذكريات من جدتها ومواهبها بطريقة جديدة . والطبيعة التحويلية لهذه الذاكرة تشير إلى القيود المفروضة على حرية التعبير . وبتعلمها أساليب أغانى المديح تتعلم زنديل استدعاء صورة جوجو المحتواة فى إرشادات إخراج خشبة المسرح : " على الجانب الآخر يضئ المصباح على جوجو التى تأتى ومعها بعض الهدايا لزنديل ملفوفة فى ورق ملون وتضعها هى فى حقيبة السفر " .

(Mhlope et al. 1988 : 64)

وعندما تكتشف زنديل متأخرة أين كانت تعيش جوجو قبيل وفاتها تأخذ حقيبة سفر جوجو التى تصبح التمثيل الملموس لفضاء الذاكرة الذى يعد جزءا مهمًا فى حياة زنديل وتحاول استعادة ذكريات البيت عن طريق الخطابات والقصص ولكن حين تحصل على حقيبة سفر جدتها تتأكد من أنها استحوذت على فضاء الذاكرة بهذا الشىء الرمزى الملموس .

تتأثر قصة هذه المسرحيات تأثرا بالغا بالطرق التى يعرض فيها فضاء الذاكرة نفسه عرضا ماديا ورمزيا . ففضاء الذاكرة الذى هو قلب كل واحدة من هذه المسرحيات أكثر من مجرد مكان لذكريات الطفولة . تحاول النساء فى هذه المسرحيات العودة إلى ما فقدنه . وتبدو الشخصيات الرئيسيات عاقدات العزم على دمج الثقافتين الأجنبية والوطنية فى فضاء واحد يمكن احتواؤه ، وتنشغل الكاتبات أيضا بمشروع إصلاح فى خضم محاولتهن توليد فضاء المجتمع البيثقافى المهجن. وتملأ الكاتبات هذا الفراغ بالسحب من إمكانية خلق كورا .

نستخدم ترجمة إليزابيث جروش لكلمة " كورا " التى تستعيد شكلا من أشكال المكان الفضائى المتحد ثانية للنساء .[11] (*Grosz 1995*)

بينما يبنى الرجال فضاءات ذاكرة ، تعد " كورا " فى تقدير جروتس مخصوصة للنساء . وتنافس جروش تعريفات الرجال للفضاء والنسوية . تعزل جروش كورا بوصفها فرصة .

لإعادة النساء إلى تلك الأماكن التى أزحن

منها كى تشغل الوظائف كى نفضح غزو الرجال واحتلالهم

للفضاء بأكمله وبتقليص فضاء النساء

وكى يتمكن من تجربة السكن والعيش فى

فضاءات جديدة تساعد بدورها على " توليد

مناظير جديدة ، وأجسام جديدة ، وطرق جديدة

للسكن" .

(المرجع السابق ص١٢٤ ، والأقواس من وضعنا)

" تعد الفضائية هى لب كورا . وكورا فضاء إبداعى توالدى ، ولكنه ليس بالضرورة فضاء الرحم الإنجابى . إنه " الفضاء الذى فيه المكان ممكن ، والذى فيه تتحول الأشكال اللافضائية إلى واقع فضائى ، ونفق بلا أبعاد يفتح نفسه أمام عالم خلق الفضاء ، ويلغى نفسه كى يجعل الفضاءات الأخرى ممكنة وفعلية" .

(المرجع السابق ص١١٦)

كورا بناء خيالى ، وهى تقع داخل العالم الرمزى المفتوح للكتاب فى أثناء خلقهم للعوالم الخيالية .

وبينما لا تشير جروش للمسرح يتيح تشخيصها لكورا فرصة مستفزة للتعرف طرق عرض الفضاء على خشبة المسرح ، أى اكتشاف وعرض الفضاء المنتج الذى يساعد على تحديد الهويات بين الثقافات وعبرها . وفى المخيلة ، يمكن أن تقوم كورا بدور تركيبة فضاءات المسرح والذاكرة والمكان داخل هذه المسرحيات ، حتى إذا بحث عنها خارج الجسد ، ولكن بالإرتباط مع فضاء الأمومة [١٢] . وتساهم إمكانية الجمع والمزج الموجودة فى المقابلة البيثقافية .

وهناك عدد من الوسائل يمكن بها تحقيق كورا ففناء ذاكرة ليلة يقدم كورا فى " لقد عدت " . وحيث إن أباها لم يعد يقتحم فضاء النساء فى الفناء تعود ليلة وهى تتوقع أن تجد فى فنائها فضاء تستطيع فيه التفاعل بأمان مع النساء . لقد امتد تأثير والدها إلى ما وراء القبر بينما يتحول الفناء إلى فضاء سجن . ويتقلص أى إبداع وسعادة يمكن أن تخرج من الفضاء بسبب تصميم العجائز على السيطرة على النساء عند كل نقطة . تحاول ليلة مرارا وتكرارا أن تشرح أن هناك حياة خارج أسوار هذا البيت المجازى ولكن فناء رغبتها يقع فى مكان آخر مختلف عن الفناء الذى تسكنه فى الوقت الراهن فى الجزائر حيث يطوق الرجال حياة النساء وأجسادهن . المسرحية يسيطر عليها النساء مما يشير فى بادئ الأمر إلى البناء الأمومى ، غير أن أبا ليلة الميت والشيخ الذى يظهر لفترة قصيرة فى نهاية المسرحية يسيطران بإحكام على السياق الاجتماعى ويحيطان بقصة

المسرحية . أى شعور بكورا ينتاب ليلة يكبته القمع الثقافى والقتل الوحشى اللذين تختتم بهما المسرحية ولا يمكن للفضائين الثقافيين فى هذه المسرحية الامتزاج رغم نوايا ليلة الحسنة . حتى الحوار بين الثقافتين مستحيل فمحاولة ليلة إعادة صياغة الفضاء الإبداعى من خلال مكان نسائى ينتهى بالموت ولا تملك النساء الأخريات إمكانية خلق فضاء إبداعى مجازى ، وليس لهن وظيفة سوى الإنجاب . وتتسع قيود الجماعة لتصبح شكلا من أشكال سيطرة الجماعة على أجساد النساء . فمعظم الشابات اللاتى تتبادل ليلة معهن ذكرياتها أمهات ، غير أن العاقرات طُلقن أو نُبذن . جاليرى بوريجا تشير ضمنا إلى أن النظام الإسلامى الرجالى يرفض أى بديل ، وتراقب العجائز أية انحرافات عن التقاليد الاجتماعية . فالمنطقة المحددة للنساء يطوقها الرجال الآن .

تمت إعاقة محاولات زنديل لإبداع كورا . فأمامها فرصة ضئيلة لتحويل دالة فضاء ذاكرتها ، وهى حقيبة سفر جوجو ، إلى كورا . وحقيبة السفر استعارة مكنية عن الرحم لأنها تحتوى على الصفات ، فضلا عن الملابس والهدايا ، التى تريد جوجو تحريرها لزنديل . وكما هى الحال فى " مأزق شبح " يدور الصراع بين النساء حول الإنجاب وحول من يكفل الطفلة . كانت لولاما ، والدة زنديل ، قد حملت من عشيق لا يعلم بأمره أحد ، ولم تكن تخطط لهذا الحمل .

وبعد أن تزوجت من رجل آخر لم تستطع أن تأخذ طفلتها معها إلى بيت الزوجية . وتركت زنديل فى رعاية جدتها لأبيها جوجو . الخيار الوحيد أمام لولاما هو أن تأخذ زنديل بالقوة بعد أن يهجرها زوجها . النساء الأخريات فى

المسرحية لا يستطعن الادعاء بسيطرتهن على أرحامهن ، إذ الذى يسيطر على هذه الأرحام هم أزواجهن . ويسيطر على الأرض ويقيد حرية التنقل نظام الفصل العنصرى . وبدراسة طبيعة حياة نساء عديدات فى سياق الفصل العنصرى تبين " هل رايت زنديل ؟ " المشاكل التى تظهر حين تجبر النساء على أن يصبحن وكيلات للأراضى أو أشكال " للأرض الأم " حقيبة السفر تقف رمزا يضم ضخامة الفصل العنصرى بالإشارة إلى شخص أزيح عن وطنه ، وإلى القيود المفروضة على التنقل ، وعلى التحكم فى الإنجاب من خلال الرحم . إن سيطرة الدولة تعنى أن فضاء حقيبة السفر وفضاء الرحم لا يمكن أن يكونا أبدا كورا . فكلا الفضائين محاط بقيود تمنعها من أن يصبحا فضاء محررا فى ظل الفصل العنصرى . ويختزل عالم زنديل الفضائى إلى حقيبة سفر (١٣) . وقد يصبح رجوع زنديل إلى الماضى من خلال قص الحكاوى مفيدا ، ولكن يهرب منها أى إحساس بالكورا فى نهاية المسرحية .

> " ومثل ليلة فى " لقد عدت " تخلط يولالى فضاء ذاكرتها بكورا فى " مأزق شبح". وتفترض أنها ستتمكن من بناء بيت جديد فى أفريقيا يضم فضاء ذاكرتها ويوفر لها مكانا يمكنها الإنتماء إليه . ولكنها تعجز عن فهم حقيقة أن عائلة آتو تطلعات وأفكار مسبقة عنها هى أيضا . ويحرص أفراد عائلة آتو على عدم تقبيلها لأنها تمثل تاريخا يودون نسيانه . فجدة آتو ، نانو ، تصف العبودية بأنها شىء " لا يذكر " ".

(Aidoo 1965 : 14)

وأجداد يولالى العبيد عار على العائلة وسمعتها . ولكن بالنسبة إلى يولالى يعد تاريخ العبودية فى أفريقيا عاملا مساعدًا على فهم القارة .

خلط يولالى بين فضاء الذاكرة وكورا ينتقل إلى الإنجاب . فهذا المجتمع المتركز على النساء والذى تضفى عليه لمسة مثالية فى البداية يخلق لها مجموعة من المشاكل عندما يركز محيط تأثير العائلة على فضاء جسد يولالى . فإنها إذا لم تحمل طفلا بعد عام من الزواج تشعر الأسرة بأنه بات واجبا عليها أن تساعدها بالأعشاب . تعتبر يولالى جسدها وخصوبتها شأنا خاصا . وبالنسبة للعشيرة التى توجهها الجماعة تعتبر خصوبة يولالى شأنا عاما . ويتجاوز الصراع على الفضاء الفناء ليصل إلى رحم يولالى وهو فضاء أكثر انغلاقا من فضاء الفناء .

تدرك يولالى وحماتها إيس كوم أن العائق الرئيسى بينهما هو آتو ، بغض النظر عن أية عوائق أخرى وعندما تتمكنان من إزالة هذا العائق سيتعلمان شغل الفضاء نفسه فى الوقت نفسه. سيكون هذا التصالح مشحونا حتما ، ولكن إيس كوم تقرر أنها يجب أن تبدأه وأنه من الضرورى إدخال أم يولالى فى هذا التصالح أيضا .

فتقول لابنها :

ويجب أن تتوخى الحرص مع زوجتك

قل لنا إن أمها ماتت

وإذا كانت ضعيفة

سيرعاها شبحها

ويراقب ما يجرى لها ".

(Aidoo 1965 : 50)

تقاوم آيدو فضاء المصالحة الذى تتحد فيه كل النساء لصالح شخصيات فردية يملك فضاؤها الشخصى والاجتماعى إمكانيات التفاعل بنجاح مع الآخرين . وبذلك تفرض حلا ممكنا فى الرابطة بين المرأتين المنتميتين لثقافتين يمكنها التعايش فى المكان نفسه تتوق إيس كوم ديولالى بذلك إلى كورا فى نهاية المسرحية . ويشير كوم ويولالى لرأب الصدع الفاصل بينهما فضائيا وثقافيا إلى مستقبل أفضل .

تستخدم المسرحيات الثلاث أسلوبا فى الكتابة المسرحية يشتمل على مجموعة متنوعة من النساء تحاول غالبيتهن بسط السيطرة على حياتهن بطريقة تتعارض مع التقاليد إحدى الثقافتين . وتحاول كل مسرحية استعادة فضاء إبداعى وتشكيل فضاء على خشبة المسرح مؤلف من عدة طبقات مادية ونفسية. ولا يقلص هروب كورا ، فضاء الذاكرة النهائى ، الجهد المبذول لمصالحة الفضاءات المتباينة فى مسرحية " هل رأيت زنديل ؟ " و " لقد عدت " . الأهم أن المسرحيتين تحققان نوعا من الكورا للكاتبتين اللتين تجدان فى الكتابة للمسرح فضاءهما على حياة الكاتبة الخاصة . فمن خلال هاتين المسرحيتين تصبح كورا لا مجرد مكان مادى ولكن إبداعا مملوسا فى المسرحية نفسها . وعلى أحد المستويات

يساعد ذلك فى تخفيف المأساة فى مسرحية " لقد عدت " . فليلة عاجزة عن تغيير ظروفها ، ولكن جالير بوريجا أعلنت عن انشقاقها عن عقائد السياسة الجزائرية .

من الممكن أن نرى كورا كتجربة عامة وأساسية وفضائية يمكن من خلالها لثقافات متنوعة التلاقى . الفضاء الخيالى الإبداعى مرتبط بالمعاشرة الجسدية ولكنه ليس قاصرا على الإنجاب وحده . وفى أجزاء متفرقة من أفريقيا يرمز جسد الأم للخصوبة والجماعة والشكل النسائى المثالى (١٤) . ولكن كما هو واضح من هذه المسرحيات يخل بناء جسم الأم فى مسرحيات من تأليف نساء بمثالية هذا الدور . فالكاتبات يرفضن وضع الأمومة والخصوبة مكان كورا نفسها . وبينما لا تتوحد رموز المعاشرة الجسدية فى كل الثقافات ، تنشر المسرحيات التى ناقشناها هنا فضاءات مغلقة بالجسد النسائى لتبحث عن طريقة أخرى لخلق فضاء للتفاعلات البيثقافية بين النساء .

الأهم أن البحث عن كورا فى هذه المسرحيات يقدم طريقة لدمج الفضاء وأجساد النساء بصورة لا تعد نسخة مكررة لنظرة الرجال القديمة للمرأة على أنها وعاء سلبى للفضاء مقابل الرجال الذين يشغلون أنفسهم داخل الفضاء وفوقه . وفى محاولة لإعادة تعريف علاقة المرأة بالفضاء تقول سو بست إن دمج النساء والفضاء معا يستنبط معانى مركبة وجديدة لكل منهما بدلا من قصر أى منهما على تمثيلات محددة سلفا ومحتواة (١٥) ولأن كورا فضائية ولكنها لا تقتصر على الرحم ، فإنها تقدم طرقا متعددة لخلق فضاء للنساء ورغباتهن .

فضاء المسرح

حتى هذه النقطة فى هذا الفصل كنا ندرس الفضاء المسرحى مقابل فضاء المسرح لأن الفضاء المسرحى يؤدى وظيفة مجازية للترتيبات الأخرى الفضائية وغير المسرحية غير أننا يجب أن نضع فى الحسبان الترجمة الحرفية للفضاء فى المسرح وكيف تعمل الذاكرة أو الفضاءات الرمزية على خشبة المسرح الحقيقية . وتطويرا لتصور دى سيرتو بأن الفضاء يحدد أبنية الحياة الاجتماعية، يشرح مايكل فوكو أن الفضاء يتحكم فينا نحن . وتؤكد أمثلته المشهورة عن مواقع الاحتواء الخاضعة لسيطرة الدولة وظيفة الفضاء الرقابة (السجون والمصحات وما شابهها من المواقع) . وبينما يشتمل حضور عرض مسرحى على جمهور يشاهد الممثلين ، فإن كلا من الممثلين والجمهور محكومون بمواقع القوة الفضائية والتى تعمل بصورة مختلفة ، ويتوقف ذلك على نوع المسرح وتقاليده والممثلين والمسرحية [١٦] . موقع الجمهور (الجغرافى والمسافة بينه وبين خشبة المسرح أو إمكانيات التفاعل مع الممثلين وخشبة المسرح) يمكن أن يؤثر فى وضع ذات الجمهور . فضاء المسرح ، شأنه شأن أى فضاء ، موجود فى مكان مادى وغير مادى داخل المحيط الاجتماعى .

وأسهل مكان نرى فيه ذلك هو سياق فضاء مسرح جنوب أفريقيا خلال الفصل العنصرى . تساعد خشبة المسرح التى عرض عليه مسرحية " هل رأيت زنديل" للمرة الأولى على تعقيد عالم الفصل العنصرى البسيط ظاهريا بطريقة تعكس القصة . عرضت المسرحية لأول مرة عام ١٩٨٦ فى مسرح السوق فى

مدينة جوهانسبرج ، ذلك المسرح الذى كان يعمل دون أى شكل من أشكال الدعم الحكومى ، وكان يقدم فى أغلب الأحيان مسرحيات تنتقد الفصل العنصرى والأهم من ذلك أن مسرح السوق كان يقدم فرصة للسود والبيض كى يجلسوا فى نفس المسرح وهو خلط للأجناس يحظره نظام الفصل العنصرى . ونتيجة لذلك أصبح مسرح السوق يملك إمكانية توليد إحساس خاص جدا بالوحدة بين الجمهور ، فالجلوس فى المسرح فى حد ذاته يعتبر سياسيا . وكون مسرحية " هل رأيت زنديل ؟ " تعبر أيضا عن ثنائية ريفية وحضرية لا مجرد ازدواجية للبيض والسود أمر يزيد من مغزاها السياسى . يسع الفضاء الرئيسى حوالى ٤٥٠ فردا فى مقاعد مائلة حول ثلاثة جوانب لخشبة غير مزخرفة .(١٧)

(Fuchs 1990 : 44)

عرضت " هل رأيت زنديل ؟ " أيضا فى مهرجان إدنبره باسكتلندا وفى سويسرا بينما قدم عرض أمريكى لنفسى المسرحية فى شيكاغو . عند تقديم المسرحية فى هذه البلدان المختلفة فإنها لا تحتفظ بالمعنى الاجتماعى والفضائى الذى أبرزه مسرح السوق فى العرض الأول .

فهى تحمل إشارات فضائية جديدة ترتبط بالأماكن الجديدة وتضيف لأبنية المعانى من خلال الفضاء . قد يحمل دور ملوب خارج جنوب أفريقيا معارضة سياسية واجتماعية للفصل العنصرى أو للأحوال الاجتماعية فى جنوب أفريقيا فى السبعينيات والثمانينيات ولكن تأثير هذا الدور الاجتماعى تربوى أكثر من كونه ذا أبعاد مقاومة .

بالنسبة إلى مسرحية " لقد عدت " يقوم فضاء المسرح بعملية الاتصال على مستوى أوسع قليل . من الممكن أن تكون مضامين المكان الجغرافى للعرض هائلة كما تبين مسرحية فاطمة جالير بوريجا " لقد عدت " وإذا وضعنا فى الاعتبار الاضطهاد الذى يتعرض له كثير من الكتاب والفنانين الجزائريين لا يمكن عرض هذه المسرحية فى الجزائر . ويساهم عرضها فى أجزاء أخرى من العالم فى إحاطة الجماهير بالأحداث الجارية فى الجزائر . عرضت " لقد عدت " فى نيويورك (فى إطار موسم المسرح النسائى عام ١٩٨٨) ، وفى استراليا (عرضها طلاب فى أديلايد عام ١٩٩٤) وفى أوزبكستان (بمعرفة التحالف الفرنسى عام ١٩٩٢) وأذيعت فى الإذاعة فى باريس . ويقع تاريخ المسرحية فى إطار المسارح البديلة التى تضع الجمهور فى معارضة مع الرقابة . وقد تهيأ رد فعل الجمهور بمعرفته بأن هذه مسرحية محظورة لا يمكن عرضها فى فضاءات (سياسية) معينة .

صممت مسرحية " مأزق شبح " لتتحدث بصفة خاصة عن الغانيين ، ويعزز سياق فضاء مسرحها هذه النقطة . عرضت المسرحية لأول مرة فى ليجون بغانا فى المسرح المكشوف بجامعة غانا عام ١٩٦٤ . وقد كتبت مسرحية " مأزق شبح " لزيادة الوعى بالشتات الأفريقى . ومن المفارقات أن الأسلوب المعمارى للمكان الأول الذى عرضت فيه يتعارض مع هذه الرسالة . يشبه المسرح (فى الحرم الجامعى المصمم ذاته لتقليد معمار أوكسبريدج الرباعى) " المسرح الإغريقى على قمة جبل ليجون والذى لا يقدم لسوء الحظ سوى تقليد ضعيف للشىء الحقيقى . ولم يدرس الصوت دراسة وافية كما أن خطوط الرؤية ضعيفة".
(*Rubin 1997 : 144*)

وتقوم المسرحية بوظيفة وصل الثقافة الغانية بثقافة الشتات الأمريكية فى هدف مصمموه إلى إضفاء البهاء الأوروبى الكلاسيكى عليه لكنهم لم يفلحوا فى ذلك .

يساهم مكان عروض هذه المسرحية ، وخاصة بناء الفضاء ، فى تحديد أى المآزق يتم تقديمها إلى الواجهة . فعند عرض المسرحية فى المدينة يتم بالتأكيد التركيز على مأزق آتو . ولا تزال هذه المسرحية من المقررات الدراسية التى تدرس فى غرب أفريقيا لتعليم الغانيين تاريخهم والأدوار التى لعبها أجدادهم فى تجارة العبيد .

(*Wilentz 1992 : 45*)

وعندما تنتقل المسرحية إلى مدارس الريف تعود إلى نقطة بداية القصة وهى غانا الريفية . وفى هذا السياق من العرض الريفى تصبح شخصيًا آتو ويولالى غريبين وأجنبيين كما هى الحال بالنسبة إلى عائلة آتو . هنا يتحول موضوع الجمهور فيما يخص الموقع الفعلى للمسرحية فى الزمن الفعلى للعرض . وفى هذا الموقف من المرجح أن يقع الجمهور فى الخلط حول سلوك آتو ويولالى . وعند عرض هذه المسرحية فى الولايات المتحدة أو بلدان أخرى بها طوائف شتات كبيرة تبرز مأزقا آخر ، وهو مأزق يخلق فرصة للجمهور يتعرف من خلالها على أوجه الشبه وعلى الاختلافات البيثقافية المهمة بين أفراد الشتات والأفراد الذين بقوا فى أفريقيا .

تعمل قصص المسرحيات الثلاث هذه بصورة مختلفة حسب عرضها فى الزمن الفعلى ، وموقع المسرحيات فى مسارح معينة أو حسب السياقات

السياسية والثقافية ومواقف الأفراد التى تحددها هذه المسرحيات مسبقا . لم نناقش مضامين التصميم فى المسرحيات أو عروضها واكتفينا بطرح بعض الأسئلة الفضائية المشوقة التى يجب وضعها فى الحسبان عند إنتاج عرض بيثقافى فتصور تشورى عن طبيعة الفضاء المركبة . (Chaudhuri 1995 : 138) جدير بالذكر هنا إذا ما وضعنا فى الاعتبار الأبعاد الفضائية التى تتفاعل مع بعضها البعض فى كل مسرحية . لقد رأينا كيف يتفاعل كل فضاء حقيقى للقصة مع فضاء الذاكرة ، وينتج عن هذا التفاعل " كورا " . هذا لا يعنى أن جميع المسرحيات البيثقافية ترسم البيت وفضاءات الذاكرة وكورا ، ولكننا نقدم فى هذه المسرحيات نقطة اتفاق وتقاطع وسط تحديات عرض المسرح البيثقافى . وتمثل مثل هذه الطبقات المركبة للفضاء واحدة من الألغاز للعرض البيثقافى .

ننتقل الآن إلى حكاية الأجساد فى الفضاء وخاصة الوسائل التى تصبح بها الأجساد " ذات طبقات " داخل الأبعاد المتعددة للفضاء لرصد اختلاف بيثقافى . ونحدد ثلاثة أنواع للأجسام البيثقافية التى تساهم ، شأنها شأن طبقات الفضاء، فى تقدم نقاط عبر الثقافات للممثلين البيثقافيين مع توسيع فضاءات الهوية الذاتية الممكنة .

الفصل الرابع

الأجسام البيثقافية

مقابلات فى الجسد

> يتألف الوعى البدوى من حقيقة تقول إننا يجب ألا نسلم بأى نوع من الهوية. فكل ما يفعله البدوى هو المرور عليك وينشئ صلات تساعده على البقاء ، ولكنه لا يستبقى حدود هوية قومية واحدة. البدوى لا يحمل جواز سفر ، أو فى جيبه كثير منها .

(Braidotti 1994 : 33)

يعُنى هذا الفصل بلقاءات فى الجسد ، أى الأجسام كمواقع مقابلة بيثقافية ونبدأ دراستنا بتصنيفات ثقافية ، ثم ننتقل إلى عوالم مهجنة ، وأخيرا نقتفى آثار البدو هناك ثلاثة أجسام تتناسج خلال هذا النص - الجسم الذاتى للمثل ، والجسم التمثيلى المصطنع ، وجسم الجمهور ولا ننوى العودة لزيارة الوفرة العددية للكتابات التى خصصت صفحاتها للجسد ، ولكن المقدمة المنطقية التى تؤكد منهجنا وتدعمه تقع فى إطار تعريف روسى بريدوتى للشكل الجديد من "المادية الحسدية " :

> ينظر إلى الجسد على أنه تفاعل بينى ، وعتبة ، ومجال لتقاطع القوى المادية والرمزية. إنه سطح نقشت عليه شفرات مركبة للقوة والمعرفة إنه بناء يحول

ويستفيد من طاقات الطبيعة المتوائمة فالجسد ليس جوهرا ، وبالتالى ليس مصيرا. إنه موقع واحد فى العالم ، هو موقف الإنسان الأولى فى الواقع .

(Braidotti 1991 : 219)

يتداخل جسد الممثل والجسد التمثيلى لتقديم سطح نقشت عليه " شفرات متعددة " وينظر إلى هذا الازدواج بوصفه ثنائية مثل ثنائية الجنس والنوع ، والجنس والثقافة. فجسد الممثل هو العنصر الطبيعى ، بينما الجسد التمثيلى هو المصطلح الاصطناعى أو المفروض ولكن أين يبدأ التمثيلى وأين ينتهى جسد البحث ؟ كيف يقرأ جسد الجمهور هذا الازدواج فى الجسد الأجنبى قراءة واضحة ؟ هل يستطيع الممثل اكتساب أجساد تمثيلية متعددة تمثل ثقافات مختلفة ؟ نبدأ بتعريفات الأجسام الثلاثة قبل أن نخوض فى هذه الأسئلة .

جسد الممثل هو الجسد الذاتى للمادية الجسدية الواقع فى زمن تاريخى معين، وفضاء جغرافى ، مجسدا أخلاقيات ومعتقدات مكان معين لقد تعرض لإكراه اجتماعى ، ويحمل ماضيه فى عاداته وإيماءاته وسلوكه. الأهم هو أن هذا الجسد يتعرض للتفاضل الجنسى. نحن لا ندعى أن جسد الممثلة يحمل بعض جوهر النسائية العالمية ، ولكننا نؤكد أن كل مجتمع ينظم الاختلافات بين الجنسين فى إطار أبنية المغزى. قد تنظم هذه الأبنية الإدراك بطرق ثقافية، ومن هنا يتواجد الواقع الجسدى للجسد الجنسى وكل جسد من الأجساد النسائية فى هذا الفصل معرض للتفاضل من جانب روح شعبه أو جماعته ، والمقصود بهذه الروح مكانته السياسية والاجتماعية والثقافية. (*Diprose 1994*).

ولكن فى جانب واحد من الجوانب تعتبر كل هذه الأجساد شيئا واحدا ، فقد وضعت جميعا فى خانة الآخر بالنسبة إلى الهوايات الرجالية المحظوظة داخل مجتمعاتها. وغالبا ما تخدم أجساد الممثلات احتياجات هذه الهوايات الرجالية المحظوظة. فى هذا الفصل نستكشف أعمال الفنانات اللاتى يتحدين الحدود الصارمة التى تميز تكوينهن الثقافى بوصفهن نساء يستخدمن أجسادهن التمثيلية لاستكشاف ما تم استبعاده ، وهى فى هذه الحالة العناصر التى لا تتلاءم مع الحدود الصارمة وهن يعارضن أبنية النوع المحدودة ثقافيا ويعملن على المستوى البيثقافى .

ومن البديهى أن نقول إن الجسد التمثيلى هو جسد القطعة الفنية. فكل صنف وتقليد تمثيلى يشتمل على تقنين للغة الجسد ولغة الفم وتترابط هذه القواعد لتشكل تقاليد التمثيل وتمتد هذه التقاليد الأيقونية المألوفة التى تهيمن على الأصناف الطبيعية إلى التجريد الغامض لأشكال رمزية مسرحية. وغالبا ما يتم تبويب أصناف التمثيل إلى قوانين مادية وصوتية ، ولكن لا يمكن اختزال الأصناف إلى هذين البابين لأن كل فعل تمثيلى يتطلب من الممثلة رفع حالة وعيها أو تعديل هذه الحالة. يتم اكتساب هذه الحالات الداخلية من خلال دراسة وممارسة هذه الأساليب التى صممت لتشكيل وتركيز عمليات الفكر والعواطف والطاقات. ويمكن أن يشتمل بناء الجسد التمثيلى الاصطناعى على قوة ونظام هائلين، ولكن لا يمكن لهذا البناء أن يهرب من الواقع الجسدى لجسد الممثلة وبالتالى فإن التمييز بين هذين الجسدين غير واضح دائما ، والطبيعة الدقيقة

للفعل الثنائى لا تتضح أبدا حين يلتف الجسد فى الدالات القوية للملابس والمكياج أو القناع فى التمثيل العالمى تجد هذه الثنائيات تعبيرات جديدة .

يشار إلى جسد الجمهور بصيغة المفرد رغم أن هذا الجسد مؤلف من عدة أفراد وكى يشكل الممثلون عروضهم فإنهم يستخدمون المشاعر والأصوات والحواس النابعة من الجسد الجماعى للجمهور. هذا لا يعنى أن كل أفراد الجمهور لهم ردود أفعال متطابقة ولكنه يعنى أن الزمان والمكان يربطان جمهورًا حيا معا ،وبذلك يظل أفراد الجمهور دائما مشتركين فى بعض ردود الأفعال القائمة على روح الشعوب أو الجماعات. وتوحد القراءات المحتملة غالبية المشاهدين، وتشكل أساس العلاقة بين الجمهور والممثل ويميل أفراد الجمهور الذين يشاهدون إنتاجا ثقافيا إلى الاشتراك فى الوعى بغير المألوف وغير المألوف هو التعبيرات الغريبة الإيحائية والشعورية ، والطاقات التمثيلية الأجنبية واستخدام الصوت البشرى وأنماط الديكور وعلاقات الفضاءات أو الإسراع بزمن الإدراك أو إبطاؤه وعندما يواجه أفراد الجمهور جسدا أجنبيا من المرجح أن يدخلوا معه حماسهم ولكنهم سيسحبون من آليات أكثر تعقيدا لفك شفرة هذا الجسد إذا تطلب السرد علاقة تعاطف .

وكما هو واضح من هذه التعريفات الموجزة فإن كل عرض يشتمل على ديناميكية بيثقافية مركبة بين الأجسام. وتجنبا للوقوع تحت تأثير الاحتمالات سنقصر مناقشاتنا على ثلاثة أصناف من العروض النسائية النوع الأول نشير إليه باسم " التصنيف " لأنه يسعى إلى رسم حدود بين الثقافات ؛ والثانى

"تهجينى " لأن ثقافتان يندمجان فيه معا ؛ والثالث " بدوى " لأنه يتم فيه تجاوز حدود الهوية ندرس فى هذا الفصل الافتراضات الجسدية التى تميز كل واحدة من هذه الأنواع الثلاثة يندمج جسد الممثل مع الجسد التمثيلى فى النوع "التصنيفى " لخلق جوهر ثقافى يمكن التعرف عليه وتبويبه من جانب الجمهور. النوع التهجينى كتلة من المتناقضات فى الإنتاج والاستقبال، ويتم وضع الأجساد التمثيلية الاصطناعية القادمة من بيئات متباينة قبالة بعضها البعض، وتمتزج ثقافتان أو أكثر وتندمجان فيما تقفز الدالات الثقافية من جسد لآخر. أخيرا وبين البدو ، نقابل موقعا بيثقافيا وإمكانيات حول الاتصال البدنى بين الجمهور والممثل لتحدى حدود الهوية وتستقى أبحاثنا مواردها من تواريخ الإنتاج وعمليات البروفة وتحليلات العروض وأنظمة التدريب والتجارب الشخصية للفنانين البيثقافية .

التصنيفات :

يبدأ تحليلنا للمسرح التصنيفى بتأكيد روبرت يانج على أن من المستحيل لجمهور غربى " قراءة " الجسد " الذى يحمل اسم جنس من الأجناس " دون استخدام نظام التصنيف المبنى فى داخل الخطاب الغربى (Young 1995) ارتبط " الجنس البشرى " ارتباطا ترادفيا بالنسب حتى القرن الثامن عشر حين اكتسب معناه الحالى كنظام للتصنيف. وعكس هذا التحول الدلالى رغبة المستعمرين الأوروبيين فى تصنيف " الآخر " بطريقة تبرر الحكم الاستعمارى

وأصبح " الآخر " هو الصورة السلبية للذات المستعمرة وكانت الوقود المغذى لرسم خارطة الاستحواذ وتصنيف الاختلاف المفترض بين الأجناس البشرية والذى صاحب التوسع الاستعمارى [1] .

فى القرن التاسع عشر أصبح النوع مصطلحا رئيسيا داخل نظام التفاضل الجنسى ، فأصبح هناك جنس آرى ذكورى له عقلية الغزاة وأصبح فى المقابل هناك مجموعة متنوعة من الأجناس النسائية البنية الصفراء، حدسية وسلبية. يقول يانج إن جداول تصنيف الاختلاف الجنسى تكشف قلقا عميقا من أن يتمخض تلقيح " الآخرين " الأنثويين عن تفسخ " الجنس البشرى الأبيض". ويوضح أن هذه المخاوف أدت إلى ظهور أسماء لجماعات عرقية ، وضرب لذلك مثال جدول ١٨٧٣ " للتهجين البروفى " الذى يشتمل على الفئات التالية :

المولد (وهو الشخص المولود من أبوين أحدهما أبيض والآخر زنجى) والهجينة (بنت أو امرأة من أبوين أحدهما أوروبى والآخر أمريكى هندى) والصينى والكويونى (أحد مواليد جزر الهند الغربية أو أمريكا اللاتنية المنحدرين من أصل أوروبى أو من أصل أسبانى بخاصة) والصينى الأبيض والمزارع والأصدف (معوج الساقين) والمزارعة يعد الولع بتصنيف الأجساد التمثيلية (مقابل الأجساد الجنسية البشرية) علاقة مميزة " لروائع " التصنيفات المسرحية [2] .

فى القرن العشرين تمخض تكثيف أسواق الفنون العالمية وانتشار المهرجانات الدولية عن موضة الأعمال غير المألوفة التى تقدمها فرق بيثقافية. وكانت تلك

العروض البيثقافية تشبه الأعمال المسرحية التى كانت تقدم فى المعرض الكبير فى " كريستال بالاس "، أو أحد المعارض الحديثة التى تنظم اليوم ، أو إعلان لمشروب كوكا كولا يعرض فيه ثراء الإنسانية وتنوعها فى موكب من الأجسام الملونة والملابس الوطنية فى التعبير المسرحى لهذا التنوع العالمى وضعت تكنولوجيات العروض العالمية جنبا إلى جنب : راقص الكاتا كالى الهندى بجوار ممثل نيويورك، ممثل الكابوكى من طوكيو مع راقص البلاط الغانى. وعزلت الحدود الصارمة الأجسام التمثلية المختلفة ووضعتها فى إطار بوصفها جواهر صافية وثقافية أصلية. رفض هذا المسرح الآمن تلامس السوائل واللحم تبدد الخوف من الصراع برؤية مثالية عن التعاون والانسجام العالمى. هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى تم تبرير عدم العدالة الاجتماعية بالتأكيد على الفروق الجوهرية والداخلية بين الأجناس البشرية والثقافات [٢] .

وكان حتميا أن ينتشر هذا النوع التصنيفى بين عروض النساء البيثقافية وفى استراليا أبدع عدد من العروض لدائرة الجوالة الوطنية ومن أنجح هذه الأعمال "الملح والنار والماء " من إنتاج شركة " توب إند جيرلز " فى دارون ، وقدم للمرة الأولى فى " مسرح الفضاء " فى مدينة أديلايد فى السابع من يوليه ١٩٩٤ بالتعاون مع مؤتمر كاتبات المسرح الدولى الثالث. وكان لهذا العرض صلة قوية بعمل سابق هو " أتوانسو يطير جنوبا " والذى تجول فى استراليا عامى ١٩٨٨ ، ١٩٨٩ وكانت فينيشيا جيلوت ، المخرج المساعد للعمل ، شخصية رئيسية فى تكوين فرقة " توب إند جيرلز " وحجزت روبن أرشر مخرجة مسرحية " أكوانو " عرض " الملح و النار والماء " لمهرجان كانبيرا عام ١٩٩٥ .

تربط مجموعة من العناصر هذين العملين ؛ أهم هذه العناصر هى الرغبة فى بناء روابط قوية بين نساء من أجناس وثقافات مختلفة وعزز هذه الرؤية المثالية الحملة الإعلانية التى سبقت العرض وخاصة عرض " الملح والنار والماء " والذى أكد على التنوع الثقافى للفرقة واستخدمت الأجساد المميزة ثقافيا للفرقة لجذب الجمهور بدلا من الحيلة التقليدية التى تركز على مهارات التمثيل الفريدة للفرقة ويمكن القول إن هذا التأكيد على أجسام الممثلين وواقعهم الجسدى برره مضمون العرضية. تم إبداع " الملح والنار والماء " و " أكوانو يطير جنوبا " بالارتجال. فقد تشكلت نصوص العرضين عن طريق الخبرات الشخصية لأعضاء الفرقة من الأستراليين الأصليين والمهاجرين. اشتمل عرض " أكوانو " على أربع نساء سود : أسترالية من السكان الأصليين وغانية وجامايكية وأمريكية [٤] .

وضعت الحملة الإعلانية السابقة للعرض " الملح والنار والماء " أفراد الفرقة بالشكل التالى: امرأتان من سكان استراليا الأصليين ، وأمريكية بيضاء من أصل أيرلندى ، وواحدة من بابوا نيوغينيا ، وفلبينية وممثلة من تيمور الشرقية وموريتانية (قادمة من جنوب إفريقيا) اشتمل المشروع فى البداية على امرأة ماورية انتقلت عائلتها من موطنها الأصلى فى أثناء مشروع التنمية الحضرية ، وراقصة إندونيسية تركت الفرقة لأسباب سياسية قبل ثلاثة أيام من عرض المسرحية [٥] .

وجدت النساء أن المشاركة بتاريخ حياتهن فى مشروعات التطوير العلاقة للمشروعين أمرا ممتعا . كانت المرحلة الثانية هى الأصعب حين كان يتعين على النساء اتخاذ قرار بخصوص العرض التى سيستخدمنها لعرض تاريخ حياتهن

على الجمهور كان هناك افتراض فى كلا المشروعين بأن التنوع أو الهوية الثقافية تكون العنصر الغالب فى خلق ورسم الأجساد التمثيلية. وفى المراحل الأولى لعرض " الملح والنار والماء " تقاسمت النساء معارضهن الثقافية من خلال الرقصات وقص الحكايات والعرض التقليدى ودخل ضمنا فى هذا الاتجاه افتراض مسبق بأن الهوية الثقافية يمكن أن تكون مكثفة داخل سلسلة من الإيحاءات البدنية وخطوات الرقص وأنماط الصوت وقرارات الملابس فى عرض " الملح والنار والماء " صمم العارضون ملابس مبنية على ثلاثة عناصر هى لف القماش على الجسد فى شكل تنوره ؛ واستخدمت الألوان حسب ارتباطاتها الرمزية فالأخضر أيرلندى والأحمر أبورجينى ..... إلخ ؛ وحلى إضافية وإيشاربات وطلاء للجسد يحمل معانى تقليدية أو ثقافية معاصرة ، بما فى ذلك المحار وحلى الرقبة والأقراط والسوارات .

سلط البناء الدرامى للعملين مزايدًا من الضوء على الاختلافات الثقافية للأجساد التمثيلية وفى مسرحية " الملح والنار والماء " كان المجاز الرابط هو وصول سبع نساء إلى استراليا ، واجتماعهن مع الشعب الأصلى ، والتحيات الرمزية ، وتبادل الهدايا التى تشير أصولهن الثقافية. بدأت مسرحية " أكوانسو يطير جنوبا " بالممثلة الأبورجينية رودا روبرتس بمفردها على خشبة المسرح وهى تؤدى رقصة الأمو (طائر استرالى كالنعامة) قدمت الممثلات الثلاثة الأخريات إلى الجمهور فى تتابع سريع وتم التعرف على توقيعاتهن بخطوات الرقص النمطية والإيقاع والتى أصبح الجمهور الآن قادرا على التعرف على أنها قادمة من الكاريبى وأفريقيا ونيويورك .



فريق " توب إند جيريز " فى مدينة أديلايد عام ١٩٩٤

خلال العرض سلط الضوء على هذه التوقيعات وتجميعها وبنائها فى رسم متكامل وتم قص تاريخ الحياة وتاريخ الثقافة من خلال الرقص والغناء والخطاب المباشر وتراوحت القصص بين تاريخ العبودية إلى نظرة ساخرة إلى العودة إلى الأم أفريقيا ؛ ومن الجيل المسروق من أطفال الأبورجين الأستراليين إلى تجربة الممرضات السود فى إنجلترا .

زعمت فينيشا جيليوت فى مقابلة أجريت معها عام ١٩٩٧ أن كل النساء فى مسرحية " الملح والنار والماء " كانت " متحكمات فى كيفية ظهورهن " ولكن هذا لم يمنعهن من الشعور بالعجز أمام صعوبات ترجمة تجاربهن الذاتية ونشأتهن الثقافية إلى عرض كان لدى جميع المشاركات إحساس قوى بالهوية الشخصية والسياسية ولكن يبدو أنهن ضللن عندما وصل الأمر إلى وضع هذه الهوية فى شكل جسد تمثيلى وقد شجعتهن قلة خبرتهن كممثلات وعدم توافر أموال لازمة للبروفات على اللجوء إلى الكليشيهات حتى حين صمم المشروع لمنع ذلك من الحدوث. وبينما لم تزعم أى من النساء انتماءها لواحدة فقط من الثقافات حاولت أغلبهن تمثيل نسخة "أصيلة" من هوايتهن الثقافية. قالت جيلوت فى مقابلة ١٩٩٧ أن أليسون ميلز شعرت بأنه تعين عليها تمثيل " أبورجينية تقليدية، على خشبة المسرح. وسقطت أليسون فى مصيدة تقديم ما تريده تماما للجمهور، فقد جلست هناك فى طلاء تقليدى كامل حين كانت امرأة حضرية ؛ استبدلت مليز تعقيد واقعها المعاش بدور مبسط مخصص للآخرين ، وأجبرت فى النهاية على الدخول فى مرحلة الإيمان السئ ، تلك المرحلة التى وصفها جون بول سارتر ولوضع قرارها فى سياق ومن المفيد الاستماع لأختها جون ميلز وهى تناقش مأزق كثير من الاستراليين الأصليين :

نحن الجرحى المشائين ، وفى كل مرة تخفق فى التعرف علينا وقبولنا كأبورجيين ، بغض النظر عن لون بشرتنا الأبيض وشعرت الأصفر وأعيننا الزرقاء وملابسنا والمكان الذى نعيش فيه فإنك تعمق جرحنا ويساهم فى استئصال شأفتنا .

(Mills 1994)

كانت جيلوت تفضل لو رأت العمل يتطور ليصل إلى نقطة تحكى خلالها امرأة واحدة القصة باستخدام وسائل العرض المستخدمة فى ثقافة أخرى لقد كشف النساء عن القصص ولكنها لم تكشف عن تقاليد عرض، واستنتجت جيلوت أن عرض " الملح والنار والماء " عرض متعدد الثقافات وليس بيثقافيًا ، إذا أردنا أن نستخدم فروق باتريس مافيز (١٩٩٦). وشرحت أن العرض متعدد الثقافات لأن الممثلين " لايزالون مغلفين داخل ثقافتنا وعروضنا. لقد جلسنا إلى جانب أعمالنا (مقابلة ١٩٩٧). كان فريق عرض " الملح والنار والماء " يأمل فى عرض صراع الثقافات، وعرضت الرقصات البالينية للراقصة ديساك بورتو وارتى بطريقة تشير إلى وجود " صراع " مع تمثيل أليسون ميلز للأبورجينية ، ولكن وارتى أجبرت على الانسحاب من المشروع وتساهم خلفية قرارها التخلى عن العرض فى فهم ازدواجية جسم الممثل والجسد التمثيلى ويثير أسئلة كبيرة حول القراءات المحتملة فى المسرح التصنيفى .

قبل ثلاثة أيام من عرض مسرحية " الملح والنار والماء " تم اتصال غير رسمى مع وارتى من جانب أحد أفراد الفريق القنصلى لسفارة أندونيسيا وقال لها ،

حسب رواية جيلوت ، إن الظهور على خشبة المسرح مع ممثلة تيمور الشرقية ماريا أليس كاسيميرد سيعرضها " لخطر جسيم " (مقابلة ١٩٩٧) ورغم أن بروفات العرض كانت تجرى فى استراليا لم يكن أمام وارتى بد سوى ترك الفرقة وقد عكس اتجاه القنصلية الحرج الذى شعرت به حكومة جاكرتا إزاء الإدانة الدولية المتزايدة للاحتلال الأندونيسى (آنذاك) لتميور الشرقية[٦].

لم تكن الأجساد التمثيلية أو تمثيل الثقافة فى " الملح والنار والماء " هى ما أرادت القنصلية الأندونيسية التأثير عليه ، بل أرادت التأثير على حرية تداعى أجساد الممثلين لقد اعتبرت حكومة سوهارتو " آنذاك " حتى وضع مواطن أندونيسى إلى جانب مواطن من تيمور الشرقية عملاً من أعمال التخريب السياسى فالمضمون هو أن يقرأ الجمهور استمرار هذه الأجساد " الحقيقية " تحديا علينا لحكومة جاكرتا وتحريضا على الاحتجاج لو كانت وارتى تجاهلت التحذير الرسمى وأصرت على التمثيل مع كاسيميرو فهل كان الجمهور سيستجيب بهذه الطريقة ؟

للإجابة على هذا السؤال الفرضى يجب أن نعود إلى تأكيد يانج على أنه من المستحيل على جمهور غربى " قراءة " الجسد " المنتمى لجنس من الأجناس البشرية " دون استخدام نظام التصنيف المبنى فى الخطاب الغربى. وبينما تظل التصنيفات العنصرية آلية لتبرير علاقات القوة العالمية ، يتعرض أى مسرح تصنيفى مصمم للجماهير الغربية لخطر إطلاق موجة من الاستعمار الجديد. تشجع هذه الموجة الجديدة الجمهور على الانغماس فى تصنيف وتفتيت الآخر

لإعادة التأكيد على تفوق الذات وأهميتها. وبغض النظر عن المحاولات المستميتة من جانب الممثلين للهرب من هذه الموجة فإن أى قرار بلصق جواهر ثقافية ثابتة بأجسادهن التمثيلية سيجعل الهروب أمرا صعبا. وبمجرد إطلاق هذه الموجة داخل الجمهور يمكن أن ينهار الجسد التمثيلى وجسد الممثل ليصبحا كيانا واحدا تتم قراءته للوصول إلى أحكام عنصرية عامة .

فى المسرح الطبيعى يجعل ازدواج جسم الممثل و الجسد التمثيلى الخط الفاصل بين الممثل والشخصية غير واضح ولكنه لا يزال ينتج الوهم بوجود فرد وحيد ؛ وفى المسرح التصنيفى يختزل هذا الازدواج جسم الممثل والجسد التمثيلى إلى نسق ثقافى واحد. فمهارات الممثلين وإتقانهم للقواعد الجمالية وصفاتهم البدنية الخاصة تندمج معا وتتم قراءتها كعرض لفئة عنصرية أو ثقافية عامة. وكما لاحظ بيتر بروك " لماذا يتعين على ممثل ما القدوم إلى خشبة المسرح ترمز لشعبه ؟" فمجرد أن يفعل ذلك تتلاشى فرصة اعتباره فردا.

(ورد فى *D Williams 1996 : 73*) .

عن طريق عملية التعرف والتسمية هذه ينغمس الجمهور فى حراسة الحدود التى تفصل الذات عن الآخر وهى عملية تميز كل الجماعات المسيطرة وإذا كان هذا وصفا دقيقا للرد المحتمل من جانب الجمهور على المسرح التصنيفى من غير

المرجع أن تتولد حالة من التقمص العاطفى فى جسم الجمهور ليصل إلى مرحلة الاحتجاج التخريبى الذى تصورت القنصلية الأندونيسية حدوثه مع عرض " الملح والنار والماء " .

تنام قوة تخريبية داخل المسرح التصنيفى النسائى ولكنها ليست القوة التى تصورتها القنصلية الأندونيسية . بل توجد هذه القوة فى النوع التصنيفى وخاصة فى التمازج الجنسى. وبينما تسعى الجداول التصنيفية للفروق العنصرية إلى فرض النظام والحدود الثابتة فإن القدرة الإنجابية للجسد النسائى يمكنه تقويض هذه الأبنية بإنجاب أطفال لا تناسبهم هذه الجداول التصنيفية . وقد يوحى ذلك بأن المسرح التصنيفى يمكنه هدم الموجة الاستعمارية الجديدة بتقديم جسد أمومى عنيد له القدرة على الإنجاب التخريبى . ظل هذا الشكل التخريبى إمكانية غير محققة فى عرض " الملح والنار والماء " إلا بشكل المحاكاة خلال سلسلة غسيل فى جنوب أفريقيا حين يواجه مجموعة من العاملين مهمة مستحيلة بتصنيف البيض وإخراجهم من الملونين . وبالمعنى الحرفى يكسر الجسد الأمومى العنيد الأنظمة التصنيفية بقدرته على إنجاب طفل مهجن وبالمعنى المسرحى يمكن لهذا الانكسار الحدوث فى العوالم الرمزية من خلال إنجاب أجساد تمثيلية. وبمجرد بدء الرسم الثقافى الذى يميز النوع التصنيفى فى الانهيار تخرج للوجود إمكانيات جديدة للعرض البيثقافى فقد ارتبط التهجين زمنا طويلا بعمليات التبادل العنصرى أو الثقافى (٧) وإلى التهجين ، موقع الجسد البيثقافى الثانى ، نتحول الآن .

التهجينات

" على سؤاله " ما هو الهجين ؟ " أجاب ميخائيل بختين قائلا :

هذا خليط من لغتين اجتماعيتين فى حدود جملة

واحدة ، وهو مقابلة داخل ساحة الجملة ، بين

وعيين لغويين مختلفين ، يفصل بينهما فترة

زمنية من التفاضل الاجتماعى أو عامل آخر "

(ورد فى *Young 1995 : 20*)

فى بحثنا تصبح اللغات الاجتماعية أجسادا تمثيلية. تقع المقابلات داخل الجمل المسرحية وتتحدد العوامل التى تفصلها جنسيا وعنصريا . وعند إعادة تطبيق مفهوم التهجين يتضمن هذا المفهوم مخاطر جسيمة . صار هذا المفهوم شعبيا فى الجزء الأخير من القرن العشرين وبات طريقة لإعادة قراءة إيجابية للتمازج الجنسى والاختلاط الثقافى الناتج عن اللقاءات بين المشتتين فى عهد ما بعد الاستعمار ، غير أن المفهوم تعرض للنقد كثيرا نظرا لصبغه صبغة مثالية أو إضفاء الأهمية عليه أو حتى لميوله الاستيعابية . [٨] ولكن كما تقول هيلين جلبرت وجاكلين لو فإن التهجين يتعلق بأكثر من مجرد التعرف على ثقافتين منفصلتين فى كيان واحد . وكى يظل التهجين شكلا منتجا يجب على الجزأين أن يولدا كيميائية غالبا فى آثارها الامتزاجية :

" يؤكد مفهوم التهجين الطبيعة الإنتاجية لطبيعة
التكامل الثقافى كملوث إيجابى ... إنه ليس انصهارا
بسيطا للفوارق . ولكنه تفاعل متطاير يتميز بالنزاع
بين وداخل الثقافات المكونة للمجتمع الخاضع للاستعمار ".

(Gilbert and lo 1997 : 7)

وبحثا عن هذه التفاعلات المتطايرة وقت حدوثها داخل الجسد ، يتحول تركيزنا من العروض البيثقافية داخل استراليا إلى العلاقة البيثقافية بين استراليا واليابان فتربط بذلك هوية وطنية للبيثقافية مع هوية وطنية للثقافة الأحادية ولكن على الرغم من الصورة المنقولة لليابان بصفتها مجتمعا متجانسا فإن ثقافتها المعاصرة هى نتاج شكل من أشكال التهجين مرتفع الوعى ذى عناصر متداخلة من أوروبا وأمريكا وآسيا . وليس غريبا إذًا أن تتركز مناقشتنا على اليابان . سنبدأ ببروفات مسرحية " ماستركى " وهى عرض أسترالى ويابانى مشترك عالجته وأخرجته الفنانة مارى مور ، وقصة المسرحية مأخوذة عن مسرحية " أوى نارو جينى " للكاتب اليابانى ماساكو توجاوا [(٩)] . وفى أعقاب هذا البحث لعملية إنتاج عمل بيثقافى سننظر إلى تبادل ارتداء الملابس الثقافية والرجالية والنسائية فى عمل يابانى شهير بعنوان " تاكارازوكا ريفيه " . وسوف تعتمد مناقشاتنا على اعتبارات مرئية وخاصة تقاليد الملابس فى إبداع الأجساد التمثيلية المهجنة وقراءتها .

ماستركى

تقع مسرحية " ماستركى " داخل فئة العرض النسائى البيثقافى التجريبى الذى تبدعه الفرق للاشتراك فى مهرجانات فنية دولية للتمثيل أجيزت للعمل فى مهرجانى أديلايد وبيرث وتحمل تكاليفها المجلس الاسترالى واللجنة الأوليمبية الثقافية فى سيدنى ومؤسسة سيدنى ماير . استخدم العرض الذى استفاد من الوسائط المتعددة الفيديو والرسوم المتحركة والفضاء الصوتى والنص الدرامى لتقديم قصة تقليدية مثيرة للدهشة. فى الخطبة التى يلقيها أحد الممثلين قبل بدء المسرحية يرى رجلاً وامرأة يدفنان طفلا فى الحمام العمومى لإحدى العمارات، ويتزامن مع هذا الحدث تقرير إخبارى عن اختطاف طفل . تصل أم الطفل المفقود إلى العمارة التى يقطنها نساء عزباوات يعملن فى وسط طوكيو. علمت الأم لتوها أن مدرسة ابنها التى تسكن فى العمارة قد يكون لها صلة بالخاطفين . تسعى الأم إلى الحصول على مساعدة أحد الأصدقاء ويقتفيان معا أثر غموض الطفل المفقود ليكتشفا أن الجثة الموجودة فى الحمام العمومى هى جثة الطفل المشوهة. فى الصور الأخيرة يتضح أن الأم هى مدام بترفلاى . زوجها الرائد فى الجيش الأمريكى هجرها بعد اختفاء ابنها ، والواضح أنه يعيش الآن فى أمريكا وأن الطفل معه .

كانت النية الفنية لهذا العرض هى خلق عالم عرض مهجن يمكن للأجساد التمثيلية المحددة ثقافيا أن تتحد فيه لحكاية القصة باستخدام مجموعة متنوعة من الأساليب الإيحائية والتعبيرية المختلفة . يقع تحليلنا لهذا فى داخل فترة ما

قبل العرض وفى غرفة البروفات ، وبالتالى لا يشتمل على جسد الجمهور . ويُعنى تحليلنا بمشاكل التفاعل الثقافى الذى تقول هومى بابا إنه يبرز " عند الحدود المهمة للثقافات حيث تساء قراءة المعانى والقيم أو يتم عندها السطو على العلامات . وتظهر الثقافة كمشكلة لا أكثر أو كموضوع لا أكثر أو كموضوع مثير للمشاكل عند نقطة يضيع فيها المعنى فى صراع الحياة اليومية".

(Bhobha 1994 b : 34)

إن " فقدان المعانى " الذى ظهر خلال فترة البروفات والمفاوضات التى تلتها لحل الصراعات المحتملة هو مركز هذا البحث .

إن الأجساد التمثيلية النسائية التى دخلت " الحياة اليومية " لبروفات " ماستركى " كانت خبيرة ببعض تكنولوجيات التمثيل المتنوعة بما فى ذلك الاتجاهات المختلفة للأشياء الداخلية والخارجية والمشاعر والأصوات والإيماءات. وكانت أكبر الممثلات اليابانيات سنا وتدعى توميكو تاكاى راقصة "بوته " وقد رقصت مع تاتسومى هيجيكاتا . وكانت أصغرهن سنا عضوا فى فرقة " داى راكو داكان " لرقص " بوته " الحديث . الممثلتان اليابانيتان الباقيتان ممثلتان شينجيكى فى الستينيات من العمر وقد مارسا نوعا من أنظمة تمثيل ستانيسلافيسكى . ومثل الممثلون الاستراليون ثلاثة أجيال : الجيل الأكبر تدرب على تقاليد ستانيسلافسكى وجيل الوسط تدرب على طرق بريخت البديلة للتمثيل فى استراليا فى السبعينيات ، والجيل الأصغر كان يتمتع بخبرة فى المسرح البدنى فى التسعينيات .

ركزت فترة ما قبل العرض على خلق فضاء عرض يسمح لهذه الأجساد التمثيلية المتباينة بالتفاعل دون أن تحرمها من طرق التعبير المختلفة . وضعت مسرحية " ماستركى " فى أوائل الخمسينيات فى عمارة سكنية على النمط الغربى مخصصة للنساء العزباوات واقتبس النص من قصة " شقق النساء فى طوكيو " (١٠) . وكان عامل التصميم الرئيسى هو وجه الشبه فى الإعاشة التى توفرها النساء اليابانيات والغربيات اللاتى يدخلن قوة العمل الصناعية فى النصف الأول من القرن العشرين . أمدت تلك الوصلة الفضائية الأجساد التمثيلية بنقطة بداية بدنية مشتركة فى البروفات . وأرادت مور ، بصفتها مخرجة للعرض ، أن تقدم لكل ممثلة فضاء خاصا ، جزء منه يابانى والآخر غربى ، يلف حولها مثل هيكل خارجى للقشريات المائية . وكان الحل التصميمى الذى توصلت إليه المخرجة هو دولاب الملابس ، وهو قطعة أثاث تربطها جاستون باشيلار بحميمية الخيال الشعرى :

" الدواليب بأرففها والمكاتب بأدراجها

هى أعضاء حقيقية فى الحياة السيكولوجية الخاصة .

وبدون هذه " الأشياء " وقليل غيرها لفقدت حياتنا

نموذجا للحميمية . فهى أشياء مهجنة ، وأشياء شخصية .

ومثلنا ومن خلالنا ومن أجلنا تتمتع بصفة الحميمية" .

(Bachelard 1964 : 23)

نجحت استراتيجية فوكو الخاصة بالتركيز على الفضاء والجسد والذى خلق لهذه الطبقة الجديدة من النساء المحترفات . وقد قبل التهجين الجمالى للتصميم الداخلى الممثلات اليابانيات والاستراليات . فى البروفات الأولى استكشفت الممثلات الأنماط البدنية للعمل والراحة داخل الحدود والاستبعاد من غرفهن أو دولابهن ، وجسدن الشخصيات من خلال هذا الخلق للبيئة البدنية . تم التعبير عن هذا الاحتواء فى قواعد التمثيل المتباينة للأجساد التمثيلية ولكن هذه الاختلافات قرئت كدالات للشخصية الفرد لا كأساليب تمثيل صممت ثقافيا . وكانت وظيفة الدواليب هى القيام بدور الامتداد الموحد للجسد التمثيلى وعكست التصميمات الداخلية المشخصة حياة الشخصيات. كانت الدواليب بمثابة جراحة ترقيعية متصلة بالجسد التمثيلى فتحرك حدوده وتحددها . وفى إطار هذا التصور الفضائى اكتسبت الأجساد التمثيلية وحدة شكلية خارجية بإمكانها احتضان اختلافات شديدة فى التعبير البدنى داخل التصميمات الداخلية الفضائية .

على النقيض كان هناك عنصر آخر للتهجين المرئى أثار مزيدا من الجدل . فقد دار الصراع حول الملابس ، وقد ظهر هذا الصراع قبل عدة شهور من بدء البروفات وظل دون حل فى المناقشات النهائية بعد أن انتهى موسم أديلايد . خلال فترة ما قبل العرض كانت ممثلات الشينجيكى حريصات على رؤية رسومات الملابس على أساس أن ممارستهن العملية اشتملت على المشاركة النشطة فى تعريف صورتهن البدنية أُرسلت رسومات الملابس إلى اليابان وتم استلام الأسئلة التالية بالبريد : ما هى المساحة المقترحة لتعديل الملابس

اليابانية؟ ما قدر أهمية الفترة التاريخية ؟ ما هو حجم الثراء الذى ينبغى أن تظهر عليه الممثلات ؟ عرضت ميتشيكو أوكى ، وهى واحدة من أفراد الفرقة التى عملت منتجة يابانية ، التقدم بمزيد من الأبحاث حول أقمشة الملابس وأضافت : " لقد رأينا عروضا كثيرة فيها ملابس غريبة يرتديها أجانب زعموا أنهم يعرفون اليابان . ونأمل جميعا ألا يحدث هذا فى مشروعنا ".

(مراسلات شخصية للسيدة م. مور فى ١٥ ديسمبر ١٩٩٧)

وردا على هذه الرسالة شرحت مور تصميمات الملابس وقالت إنها لا تقصد أن تعكس بهذه الملابس عالما طبيعيا أو واقعيا بل إن ما تعنيه هو انعكاس الطبيعة البيثقافية للعرض .



تصميمات الملابس فى مسرحية " ماستركى" فى مدينة أريلايد الأسترالية عام ١٩٩٨

ارتدت الشخصيات الرئيسية فى العرض خليطا من الملابس اليابانية والغربية المأخوذة من طوكيو فى مرحلة ما بعد الحرب دون محاولة إخراج ملابس تعكس حقبة تاريخية معينة بشكل دقيق . كان الغرض من الصور الظلية دمج الشكل الملفوف للرداء اليابانى المعروف باسم " الكيمونو " والجاكيت الغربى والتنورة . وربط نمط الألوان بالدواليب الخشبية التى كانت الامتداد المادى للشخصيات .

وفى ردها الثانى من طوكيو ظهرت حدود مهمة وكتبت أوكى تقول :

" قبل ٥٠ عاما ، وخلال الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٩٥ ،

كان عمر توميكو يتفاوت بين ١٤ و ٢٥ عاما ، وكان عمرى

يتراوح بين ١٢ و ٢٢ عاما . وهذا يعد تاريخا للجيل الأصغر

ولكننا لا ننسى هذا التاريخ أبدا وما زلنا نذكر

ما حدث فيه وكأنه وقع أمس . بعد الحرب العالمية الثانية

ولمدة ١٠ سنوات أو يزيد واجهنا صعوبات كثيرة

منها نقص الطعام والمأوى والملبس ، وأدخل

الأمريكيون تغييرات كثيرة على الملابس اليابانية ".

(مراسلات شخصية للسيدة م. مور فى ١٧ ديسمبر ١٩٩٧)

وبينما أكدت السيدة مور على أن العرض غير طبيعى (ومعها أعضاء الفريق الاسترالى الذين عملوا خلال فترة ما قبل العرض) اعترفت فى ردها البريدى

على أنها هى وزميلاتها ليس لديهن فكرة كاملة عن فترة ما بعد الحرب فى اليابان . وأكدن جميعا من جديد على أن المعالجة التزمت بطبيعة القصة المثيرة التى لم يكن بها سوى إشارة قليلة إلى السياق الاجتماعى الأوسع . وعند هذه النقطة بدا واضحا أن الجميع يسبح فى بحر من المعانى المفقودة فى محاولة لفهم العلاقة المثيرة للمشاكل بين التجسيد والهوية . كانت لغة المسرح غير كافية وفهم الجميع أنهم غير مشتركين فى عرض طبيعى أو واقعى وأنه ليست هناك حاجة لتكون الملابس نسخة طبق الأصل من ملابس طوكيو فى الخمسينيات . ورغم أن المشكلة طفت على السطح فى شكل قلق على تجسيد الشخصية من خلال الملابس فإن القضايا الحقيقية كانت تتعلق بأجسام الممثلين كما أن واقعهم الجسدى تجسد من خلال الذاكرة .

شاركت أصغر الممثلات فى " ماستركى " فى زمن الجيل وفى بعض الفضاء الجغرافى تبادلت كل من يومى أوميى أومير وفيريتى رايس لغة بعضهما البعض وعاشت كل واحدة منهما وعملت فى بلد الأخرى . وتلاءم التهجين الذى عبر عنه فى العرض مع واقعهن الجسدى ، غير أن الممثلات الأكبر سنا فى الفرقة ، وهن ميريل لينور وأودين ليث وتوميكو تاكاى وميتشيكو أوكى ، كن أحياء خلال الحرب وكانت السياقات الاجتماعية والتاريخية والأبنية الرمزية التى شكلت هوايتهن مختلفة تماما . وتحت المناقشات الدائرة حول الملابس كان هناك غموض أعمق بخصوص التهجين الثقافى المفروض عن فترة ما بعد الحرب فى اليابان . ومنذ

إعادة " ميجى " للعرش استوعبت اليابان كثيرا من الجوانب الثقافية الأوروبية ، ولكن فترة ما بعد الحرب شهدت فرضا غير محكوم للثقافة الغربية من خلال الاحتلال الأمريكى . ومن المفارقات أن تحويل عرض " ماستركى " جاء من اللجنة المهجنة للمجلس الاسترالى (١١) .

وأبرزت المناقشات الدائرة آنذاك حول الملابس ومقاومة التهجين المفروض التناقض الشديد إزاء التهجين الذى كان مستترًا فى النص الأصلى . الانتهاك الأولى الذى يقود قصة توجاوا المثيرة هو الامتزاج وبذلك يمكن تفسير النص على أنه يحرم الامتزاج العنصرى من خلال ازوداج القصة للطفل المهجن والطفل المشوه ، وهو ما يؤدى إلى ظهور طريق يربط الزواج المختلط بتشوهات الأطفال عند الولادة فى مدينتى هيروشيما ونجازاكى فى مرحلة ما بعد الحرب. وكانت الممثلات اليابانيات الأكبر سنا يقفن فى طريق مزدوج فى مسرحية " ماستركى "، فأجسادهن التمثيلية عانقت عن وعى الطبيعة البيثقافية للعرض ، ولكن الجدل الدائر حول الملابس عكس مشاعرهن المتناقضة حول هوياتهن المهجنة المفروضة. وفى النهاية تم حل النزاع حول الملابس بإعطاء الممثلات اليابانية سيطرة كاملة على صور أجسادهن رغم أنهن فى الواقع أجرين تغييرات طفيفة على التصميمات الأصلية . وباستعادة الأحداث الماضية والتأمل فيها استنتجت الفنانات المشاركات فى المشروع أن العمل قبل العرض فى " ماستركى " تركز فقط على الجسد التمثيلى وعلى تجسيد تكنولوجيات العرض وبذلت جهودًا لإيجاد تواز فى أساليب ستانيسلافسكى التى استخدمها ممثلون أكبر سنا

ولاقتفاء الصلة بين رقصة " البوته " والرقص التعبيرى . وخصص وقت ضئيل جدا لعلاج العلاقة الشخصية والأخلاقية للممثلين مع الزمن التاريخى والفضاء الجغرافى . بالطبع كان هناك اعتراف صامت بأن المشاركات اللاتى يتجاوز عمرهن ٦٠ عاما عاصرن الحرب العالمية الثانية ، ولكن لم تتم مناقشة هذا التاريخ المشترك مناقشة مستفيضة . وفى كل مرة يبرز هذا الموضوع سواء فى أثناء الحديث عن معان نصيبة معينة أو الوضع النسبى للمرأة فى الثقافتين فإن الفرقة مالت تجاه الحدود المهمة التى يفقد منها المعنى إذا أردنا استعارة تعبير بابا . (1994b : 36)

أثارت الأجسام التمثيلية المهجنة الذكريات الماضية فى عرض " ماستركى " ، ولكن التاريخ الشخصى لأجساد الممثلين تعرضت للقمع كى تسهل الإبداع الناجح لعمل دولى . وبالنسبة إلى الجيل الأصغر سنا من الفنانات اللاتى يعشن خارج ثقافات المولد عكس التهجين الجمالى للإنتاج واقعهن الجسدى ولكن بالنسبة إلى الجيل الأكبر سنا أسكت العرض الذاكرة والخبرة .

رفى * تاكارازوكا

بعد موضوع القمع ننتقل إلى خارج غرفة البروفة لدراسة الأجساد التمثيلية المهجنة فى رفى تاكارازوكا وقدرة هذه الأجساد على التفريج عن هذا القمع ليس فقط فى أجساد الممثلين ولكن أيضا فى جسد الجمهور . وهناك رأى يفيد بأن

* الرفى : عمل مسرحى يتألف من مزيج من الحوار والرقص والغناء ويهدف عادة إلى السخرية من الأحداث الجارية والأزياء السائدة (المترجم)

الرفى هى أكبر وأشهر فرق العروض النسائية فى العالم . وقد أسس كوباياش إيشيزو ، أحد أقطاب السكك الحديدية والمقاول والوزير ، الفرقة عام ١٩١٣ . وكانت الإدارة والأمور الفنية دائما فى أيدى الرجال ، ولكن أعضاء الفرقة كانوا دائما نساء باستثناء فترة زمنية قصيرة فى أواخر الثلاثينيات . هناك عدد من القصص التاريخية عن رفى تاكارازوكا أبرزها قصة جينيفر روبرتسون التى تضع الفرقة فى إطار الثقافة الشعبية اليابانية . (*Robertson 1998*)

ونحن لا ننوى العودة إلى زيارة هذه القصص التاريخية من جديد ، بل ينصب اهتمامنا على شكل من أشكال الأجساد التمثيلية المهجنة نوعيا وعنصريا والذى يعد علامة من علامات نجاح الفرقة فى الوقت الراهن .

كان التنوع النوعى والتنوع العرقى ، حسب تعبير روبرتسون هو العلامة التجارية المميزة للتكارزوكا منذ إنشائها وفى عقدى العشرينيات والثلاثينيات ، عندما اجتذبت الرفى الجمهور من الجنسين ، غذى هذا التنوع العرقى الخيالات الاستعمارية " لدائرة الرخاء المشترك فى شرق آسيا الكبرى " [١٢] . ومنذ الستينيات ظهرت غالبية أدوار " التنوع العرقى " فى المسرحيات الغربية " ذات الشعر الأحمر " والتى يلعب فيها المشخصون أدوار الرجال الغربيين . وسادت هذه العروض أفكار عن الذكورة الغربية لا الذكورة اليابانية ، وتقوم هذه العروض لا على ملاحظة الأوروبيين أو الأمريكيين ولكن على الإيحاءات البدنية والعاطفية التى وضع قواعدها نجوم السينما الغربيون . ورغم أن مشخصى تاكارازوكا تدربوا على نظام ستانسلافسكى الذى يؤكد على استخدام الملاحظة

والاحتمالات ، فإن مراجعهم الرئيسية هى الأجساد التمثيلية لجيمس دين ، وجاك نيكلسون ، وكلارك جيبل ، وإلفيس بريسلى ، ومارلون براندو ، وموريس شيفالييه وآلان ديلون . وفى أثناء إبداعهم للشخصيات الرجالى الغربية يمزجون الأنماط العنصرية مع الأنماط النوعية (ذكر أنثى) ويضعونهم فى قواعد معقدة تحكم الملابس والإيحاءات البدينة والصفات الصوتية. وعبر العديد من السنوات ثبت هذه القواعد ممثلو تاكارازوكا لتصبح سلسلة من القواعد (الكاتا) ، وهو مصطلح يستخدم فى جميع فنون التمثيل فى اليابان ليشير إلى الريبرتوار البدنى الذى مكنهم من بناء العروض المفردة .

العناصر القياسية " للكاتا " بالنسبة للمشخص الغربى هى جسم مفتوح له وقفة واسعة وكتفان عريضان مع ذقن خفيفة . وتستخدم إشارات اليد القوية مع القبضات أو الراحة المفتوحة والإبهام المفرود . والخطوات واسعة ، وفى لحظات التوتر العاطفى الشديد يجرى المشخص . ويعتمد الصوت على حنجرة منخفضة، وصوت أجش وانتفاخ الصدر إلى أقصى درجاته . الملابس المعيارية التى تتألف من بدلة من ثلاثة قطع ، ومعطف له ذيل تم قصه بصورة جميلة تخلق بأكتاف عريضة ، وهناك معطف له وسط يخفى الصدر أو يجعله منبسطا ، وهناك السروال والحذاء ذو الرقبة يزيد الساقين طولا . أما الشخصيات الرومانسية فتقف ويداها على المقعدة مع ثنى الكوعين ممسكة بالجاكيت فتبالغ بذلك فى حجم المقعدة النحيفة وفى المنظر الظلى للكتفين . أما قصة الشعر المعيارية فتشتمل على قصة أمامية لتزيد الشخصية طولا مع إرسال باقى الشعر خلف الرقبة ، ويمكن للشخصيات الأصغر سنا صبغ الشعر باللون الأصفر كى تبدو

شقراء ، بينما تحتفظ الشخصيات الأكبر سنا بالشعر الأسود مع بعض اللون الرمادى ، وتستخدم القبعات حتى لو أخفت جزءا من الوجه . ويستخدم شعر الوجه أحيانا ، ولكن المكياج يستخدم خطًا شعريًا لرسم الصدغين ، وكذلك خط عظمى بارز لإبراز الأنف .

وبالإضافة إلى قواعد الملابس هناك عدد من العناصر التى تخلط وهم تنوع النوع وتنوع العنصر . الشىء المشوق هو أن الخط الأمامى للسروال قد ألغى وألغيت العلامات المميزة لنوع الشخص المرتدى للملابس سواء ذكر أم أنثى . وعلى الجانب الآخر فإن أكثر الإضافات تشويقا هى الرموش المستعارة واستخدام أحمر الشفايف والكعب العالى وهى شواهد تشير بلغة هوليود إلى رغبة نسائية . وتشير هذه الملابس والملامح إلى الجنس الثالث .

تخلق " الكاتا " والملابس التى وصفناها وهما بوجود جسد مهجن وجمالى ويستخدم جميع أعضاء فرقة تاكارازوكا المتخصصين فى الأدوار الرجالية هذه الدالات . ولكن إذا جاز لنا أن تفصل النجوم عن المجموعات فى الفرقة يجب أن نتعمق فى بحث صفتين تمثيليتين وظفهما المشخصون وهما الكاريزما والإيروتيكا (الرغبة الجنسية) . وبعبارة أخرى يجب أن ندرس كيف يمارس المشخصون فن الإغواء. وطبقا لبودريلار ، يعتمد الإغواء لا على الطبيعة ولكن على البراعة . فالإغواء ينتعش فى وجود الوهم والتخفى والأقنعة :

" ما هو المثير حقا ؟ أن يوقع المرء غيره فى الغواية أم أن يقع هو فيها ؟

ولكن وقوع المرء فى الغواية هو أفضل الطرق لإغواء الآخرين .

إنها حلقة مفرغة . لا يوجد فرد إيجابى وآخر سلبى فى الغواية ، لا فاعل ولا مفعول ، لا خارجى ولا داخلى ، فالغواية تلعب على الجانبين ولا يوجد فاصل بينهما ".

(Baudillard 1990 : 81)

يجب على المشخص أن يغوى الجمهور ، وعليه أن يكون واقعا تحت تأثير الغواية ، كما يتعين عليه أن يجسد فى الوقت نفسه ذاتية نشطة لها رغبة خشبه المسرح . وكما أن الكاتا بالنسبة للمشخصين الغربيين تستقى من الأجساد التمثيلية لنجوم هوليود فهذه هى الحال أيضا بالنسبة لفن الغواية الذى يعتمد اعتمادا شديدا على الرغبة النرجسية على غرار مبدأ فرويد القائل إن حب الذات يجذب حب الآخرين .

تشتمل النرجسية بالنسبة للممثل على العرض النشط للجسد التمثيلى ، وهو ينطوى على حب الظهور ، فهذا الجسد معروض للحملقة ، فهو يحتوى هذه الحملقة ويدخلها فى مرحلة توتر ، ولكن فى الوقت نفسه يظل الجسم ديناميكيا إذ أنه يشارك الجمهور عواطفه وحميميته. فى فرقة تاكارازوكا يتفاعل هذا الجسد التمثيلى النرجسى المفعم بالرغبة والمرتدى قناع الكاتا وملابس الأوتو كوياكو مع الجمهور بشكل مرئى فى عرض الملامح البدنية وبصورة حرفية فى الخطاب المباشر ، ومن حيث التقمص العاطفى من خلال الحالات الدرامية يجب تقديم خط حبكة به أهداف قوية وعقبات وأحداث مؤلمة .

لإيجاد وسائل مناسبة " للأوتوكوياكو " الغربيين أخذ كُتاب " التاكارازوكا " يفتشون فى القواعد الغربية بحثا عن التراجيديات الرومانسية ، ويشتمل سجلهم المسرحى على " أنطونيو وكليوباترا " " و " هاملت " " لا ترافياتا " و " روميو وجوليت " و " مانون ليسكوت " و " توراندوت " " تريستان وإيزولد " و "جاتسبى العظيم" و " مرتفعات ويذرنج " و " ذهب مع الريح " ، و" شرق عدن " . تمد هذه القصص " الأوتوكوياكو " بشخصيات تتوق إلى حب مستحيل وتجبر على الخروج من النظام الاجتماعى وتعبر عن مشاعر الحب السادية لتتعذب بتأنيب الضمير وتأسى على رفات الأحباب والأصدقاء. علاوة على ذلك تعطى هذه القصص الممثل فرصة الارتجال مستخدما الكاتا المعيارية وإدخال المزيد من العناصر الذاتية التى اكتسبها من السجل المسرحى الإيحائى لنجوم السينما الغربيين ، تلك الإيحاءات المرتبطة بأدوار الممثلين، فى النسخة المعدلة لرواية "شرق عدن " التى قدمتها فرقة تاكارازوكا يلعب ممثل " الأوتوكوياكو " دور جيمس دين وليس دور ستاينبرج . وعندما تقدم الفرقة رواية " ذهب مع الريح " يختفى ريت باتلر وتظهر شخصية كلارك جيبل .

يشاهد عروض فرقة " تاكارازوكا " الناجحة أكثر من مليون شخص. واشهر عروض الفرقة هى الروايات العاطفية والغنائية . وقد يكون المشاهد العادى قد شاهد أكثر من ٢٠ عرضا سابقا . ولا جدل فى أن أكثر ما يجذب الجمهور لعروض " التاكارازوكا " هى الممثلات اللاتى تلعبن دور الرجال . وكى نفهم إغراء " الأوتوكوياكو " يجب أن نلقى نظرة متفحصة على جسد جمهور التاكارازوكا . تشير المعلومات التى جمعتها زيكا برلين عام ١٩٨٧ إلى أن ٩٠ فى المئة من

الجمهور نساء تقل أعمارهن عن ٣٠ عاما وأربعة أخماس هذا العدد غير متزوجات . غير أن روبرتسون تشكك فى هذه الأرقام وتقول إن متوسط أعمارهن يزيد على ٣٠ عاما وأن غالبيتهن متزوجات .

(Berlin 1988 ; Robertson 1998)

وبالنسبة إلى النقاد الغربيين لفرقة " التاكارازوكا " يعد الانطباع الأول والغالب للفرقة هو تفرد جمهورها .

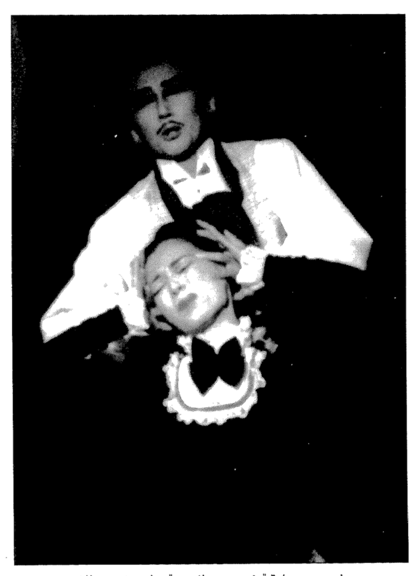
فمن الصعب الجلوس فى مسرح مزدحم بثلاثة آلاف امرأة تشاهد ممثلى " التاكارازوكا " ولا تجد الجو مكهربا . تصف روبرتسون " الجمهور ذا الغالبية النسائية المفعم بالإثارة " . (*Robertson 1998 : 3*)

وتصف لورى براو (١٩٩٠ : ٩٠) جمهورا " محبا " لنجومه " المعشوقين " وتلاحظ أن الشهوة النسائية قد تكون جوهر سعادة بعض الجماهير فى المسرح. وتصف بالتفصيل غزل ممثلات " الأوتوكوياكو " وممارساتهن خلال العرض مثل الغمز بالعين لأفراد الجمهور . ويشير برلين (*1988:x*) إلى " حماس الجمهور فى استجابة للعرض " . وهو مهتم برد فعل الشابات فى الصفوف الخمسة الأولى من المسرح " اللاتى يظهرن اندماجا مكثفا وحماسا منقطع النظير ".

(المرجع السابق ص١٥٠)

فى أواخر السبعينيات يقول إن المشاهدات كن " يغلين فى مقاعدهن " ويصرخن حين كان ممثل " الأوتوكوياكو " يظهر على خشبة المسرح .

(المرجع السابق ص١٦٥)



مشهد من رواية " ذهب مع الريح " يظهر فيه ممثلان
من فرقة تاكارازوكا عام ١٩٨٨

هناك شك قليل فى أن مسرح تاكارازوكا هو مسرح الرغبة ، ولكن هناك جدل واسع حول طبيعة هذه الرغبة . فى روايات أفراد الفرقة ، وهى الروايات التى أجيزت رسميا ، صور افتتان الجمهور بأنه ظاهرة مراهقة . فالنساء الأكبر سنا من بين الجماهير يقدمن لبناتهن هذه التسلية البريئة كوسيلة من وسائل التعبير السليم عن المشاعر . وفى المقابل تجادل روبرتسون بأن مشاعر الإثارة ليست قاصرة على الفتيات المراهقات أو النساء غير المتزوجات بل تلائم أيضا نمطا أكثر عمومية للرغبة الخنثوية التى تظهر فى الثقافة الشعبية اليابانية . تؤيد ملاحظتنا هذا التأكيد لأن جسم الجمهور بشكل إجمالى يساهم فى الجو المكهرب للعرض . والمحفز لهذا الانطلاق القوى للطاقة هو " الأوتوكوياكو " . ولكن كيف يعمل هذا المحفز ؟ إن مزيج الغواية والقصة " والكاتا " والملابس هى الأدوات التى يستخدمها " الأوتوكوياكو " ، ولكن ما الحاجة إلى كل هذه الحيل لإخراج كافة الجمهور الشعورية ؟ للإجابة على السؤال الأخير يجب أن نبتعد عن جسد الجمهور والجسد التمثيلى وننظر إلى الواقع الجسدى لجسد الممثل خارج خشبة المسرح خاصة الطريقة التى يظهر بها هذا الجسد فى الدعاية السابقة والمصاحبة لفرقة تاكارازوكا ولناقدى الريفية .

تؤكد الفرقة أن هؤلاء الشابات عذارى وغير متزوجات ويأتين من عائلات ثرية ويقضين فترة تدريب مدتها عامان تشبه تدريب الكليات العسكرية وغالبا ما يتم التأكيد على أن ممثلة الأوتوكوياكو تتدرب ، عن طريق زيادة فهمها للرجال ، على أن تصبح زوجة وأما صالحة . لا تختار الممثلات ما إذا كن سيمثلن أدوارا رجالية أو نسائية فى العرض بل يقرر ذلك إدارة الفرقة فى العام الثانى من

الدراسة . وحتى حين تصبح ممثلة الأوتوكوياكو ممثلات أوائل لا يصبح لهن كلمة فى الإدارة الفنية للفرقة . وهؤلاء الشابات اللاتى يعبرن عن رغبة نشطة على خشبة المسرح يصورن خارج خشبة المسرح على أنهن سلبيات ولا يعتمدن على النفس وأنهن تجسدن شعار التاكارازوكا : كونى نقية ، كونى صالحة ، وكونى جميلة . وإذا كانت هذه الصورة السلبية للنساء ذات صلة بالتقاليد اليابانية المتعلقة بالتفرقة بين الجنسين يمكن الاستنتاج أنه فى الماضى كان التعبير عن مشاعر الرغبة من جانب المرأة مكبوتا . وإذا كانت هذه هى الحال فإن الجسد الأنثوى للممثلة يجب أن يتعرض لمجموعة طبقات مركبة من التخفى والأقنعة قبل أن يتغلب على المحرمات الاجتماعية . ومع زوال المحرمات تزول الطبقات .

يسمح القناع الخافى للنوع الممثلة بالسكن فى رغبة رجالية نشطة ولكن القناع الخافى للجنس البشرى هو الذى يسمح للممثلة بالوصول إلى الشبق الذى غالبا ما يستثمر فى " الآخر " القادم من جنس بشرى آخر . سبق " الآخر " إشارة مألوفة ومتكررة فى أشكال التمثيل الغربية ومربوط ، كما قلنا ، بالتصنيف الجنسى . لذلك يجب علينا ألا نندهش إذا وجدنا عملية مساوية لها فى اليابان ، أى إزاحة اللذة الجنسية وإلقائها على الجنس البشرى الآخر . ويكثر فى الثقافة الشعبية اليابانية صور لرجال ونساء غربيين فى الرسوم المتحركة ، والأفلام الفاضحة والإعلانات ، وهو دليل مؤكد على أن شبق الجسد الغربى يمكن أن نجده فى إعلانات ملصوقة على جدران مترو الأنفاق فى طوكيو . ويتم استثمار نجوم هوليود ، الذين يقدمون المادة الخام لممثلات " الاوتوكوياكو " ، بشبق محفوظ عادة فى ثقافات الأنجلو ساكسونيين " للعشاق اللاتينيين ".

وليس ثمة شك فى أن ارتداء ملابس الجنس الآخر من جانب ممثلات "الأوتوكوياكو " هو فى حد ذاته دليل على الشبق ، ولكننا نقول إن العنصر الإضافى المتمثل فى القناع الخافى للجنس البشرى يضيف حالة جنسية طردت من الثقافة وأزيحت إلى صور الأجنبى الرومانسى (١٣) .

وتشتمل النقود التى كتبت عن فرقة تاكارازوكا على مناقشات لا حصر لها عما إذا كان الجمهور ممثلات " الأوتوكوياكو " ساحقات أم منشطات للذكورة أم امرأة طبيعية تتجاوز حدود نوعها البشرى ، ولكن لم تكن هناك أية إشارة تفيد بأن أفراد الجمهور يعتقدون أنهم يشاهدون رجالا غربيين . فلم ينكر أبدا وجود الجسم النسائى تحت هذه الأقنعة الجنسية والنوعية . فالممثلة والجمهور يجنون لذتهم من حقيقة واضحة مفادها أن هذا الجسد جسد نسائى مسيطر جنسى ومنشغل بصورة نشطة بالتعبير عن الرغبة . لا يتعدى الجسد التمثيلى المهجن فى النهاية كونه فبركة بيثقافية يعمل كموصل . فهو يجمع الجسد التمثيلى النسائى والجسد النسائى للجمهور كى ينضما معا إلى اللذة الخفية المتمثلة فى شغل تنويعات لا حصر لها من الذوات التى تتحرق من الرغبة .

تعطى ممثلة الأوتوكوياكو الإحساس باللذة عن طريق التخلص من الكبت ، ولكن ثنائيات النوع والجنس البشرى الصارمة التى تكمن تحت بناء الممثل أو الممثلة لا تهتز أبدًا . وكى نجد جسدًا تمثيليا قادرًا على تحدى هذه الثنائيات يجب أن نفحص السجلات الخاصة بالتمثيل التى تتجاوز المرئى المحض وتركز على مجموعة من الفنانين تعانق أجسادهم التمثيلية البداوة الثقافية .

البدو

سيطرت التصورات التقليدية للمشاهدة على تفكيرنا فى هذا الفصل . فقد افترضت كل أمثلتنا عن المسرح التصنيفى أو المهجن أن الجمهور يرى ولا يشعر بحضور جسد الممثل . وفى القسم الأخير من هذا الفصل سوف ننأى عن القراءة المرئية المحضة للجسد التمثيلى لنستكشف البيثقافية داخل الوجود التمثيلى للفنانين الانفراديين . يتجاوز الفنانون الانفراديون (السولو) يوكو أشيكاوا ، وتوميكو تاكاى وبول بيليتيير الحدود الجسدية فى حركاتهم الانسيابية بين النظامين المتعلقين بالنوع والثقافة .

وكى نهرب من طغيان الرؤية يجب علينا أن نؤكد على إمكانية أن الجسد التمثيلى النسائى يمكن أن يتجاوز وظيفته المجازية داخل الاقتصاد الذى يمجد الرجل وقدراته البدنية. يصف بريدوتى هذه الوظيفة تصويريا (1991:157) فيقول : " المرأة هى الآخر الذى تم استبعاده وتغريبه وإنكاره ، إنها شاشة بيضاء يعكس عليها الرجل خوفه من الموت ، واحتقاره وخوفه لكل ما هو دون المنطق ودون الجسد " . ورغم فائدة هذا الفهم للتمثيل الرمزى للجسد النسائى من جانب منظرى التمثيل النسوى فإن هذا الفهم ينطوى على انهزام من جانب الممارسة للنسوية . والاستراتيجية الوحيدة للمقاومة عند الجسد النسائى التمثيلى الخاضعة لطغيان الرؤية الخاصة نموذج التحليل النفسى كانت النظر إلى الوراء لمخاطبة الجمهور بشكل مباشر . اتخذت ريبيكا شنايدر هذه النسخة من " ميدوسا الضاحكة " ، وهى الجسد النسائى المرئى بوضوح ، وسيلة لدعم استنتاجها المنطقى زاعمة وجود قوة النظر المزدوجة عند الممثلة :

إذا استطاع المرء أن يرى وهو فى موقف يراه فيه الناس من

يكون هناك خوف من إغماض عينيه بينما يراه الآخرون ، ولن

يكون هناك خوف من فقد السلطة فى تحديد

كان النفس . إذا استطاع المرء أن يسيطر على امتيازات

الرؤية فلن يكون هناك خطر من النزعة النسوية .

بعبارة أخرى لن يكون هناك خوف من " الإخصاء " .

وإذا استطاعت النساء أن ترى كما تُرى يصبح الخوف من الإخصاء

لا معنى له . والإخصاء المقصود هنا هو الخوف من فقدان

مميزات الرؤية المرتبطة بامتيازات النوع .

(Schneider 1997 : 83)

ورغم أهمية استراتيجية التحدى هذه ، فإنها لا تزال موجودة داخل اقتصاد تمثيل مرئى مستقى من نظرية الأفلام وينقصها بذلك بحث موسع للفروق القائمة بين إدراكات المشاهدين للصور المنعكسة على شاشة السينما وإدراكات جمهور المسرح للأجساد التمثيلية الحية . لا يرى أفراد الجمهور بأعينهم فحسب بل يحسون وجود الجسد ويشعرون به . وبعد وصفهم لتجربة مسرحية مقنعة سيقولون إنهم " تأثروا بالممثل أو حتى تكهربوا . يوجد فى الغرض الحى بُعد جمالى يجمع وعى الجسد بالجسد .

فى البحث عن نموذج يفسر هذه العلاقة الجمالية ذهبنا إلى كتابات ديليوز وجواتارى وتصورهما عن آليات الرغبة بينما ربط فرويد الرغبة بذكر الرجل، أى بشئ مرئى ، فإن الاقتصاد القائم من خلال قصة أوديب وديليوز وجواتارى يحرر الرغبة من هذه الحبكة الوراثية ويسمح بعكس كل أشكال الإنتاج . وفى نموذجهما لم تعد الرغبة داخلية بالنسبة للشخص ولم تعد موجهة بشكل مباشر للشئ . فإنتاج الرغبة يحدث كجزء من النشاط الاجتماعى حينما يتصل أى جزء من الجسد بأى جزء آخر الداخل أو الخارج ويمكن قياس هذا الإنتاج بالتدفق سواء كان الإنتاج مادة أم معلومات . وتصبح أجزاء جسدين منفصلين متصلة كما لو كانت جزئين لنفس الجسد . فلم يعد الجسد مغلقا بإحكام داخل أكبر عضو فيه ألا وهو الجلد . وتتقوض الحدود الثابتة للوجود الجسدى . تتدفق الكلمات من الفم إلى الأذن ، ويتدفق لبن الرضاعة من الثدى إلى الفم وتشكل تلك الحركتان من جسد لآخر آلية للرغبة. وعند تطبيق هذا النموذج على المسرح تصبح التدفقات أحاسيس وكلمات ومعلومات . بالطبع هناك سطح منقوش من الجسد يقرأ قراءة مرئية ، ولكن إضافة إلى ذلك نجد الأصوات والمؤثرات والطاقات والكثافات غير المرئية ولكن يمكن أن نلمسها. تصف توميكو تاكاى ، وهى واحدة من ثلاثة ممثلات رحل ، العلاقة بين الجمهور والممثل بأنها " فضاء متحد " يخرج أحدهما فيه زفيرا ويدخل الآخر شهيقًا . (*مقابلة اجريت عام ١٩٩٨*)

برسم صورة للمسرح بصفته آلية للرغبة، وهو ما يربط أجزاء جسد الجمهور بأجزاء جسد الممثل والجسد التمثيلى يمكننا أن نفحص تركيب التدفق الذى يتحرك بينهما . فإذا ما نظم هذا التدفق من خلال خطوط التطابق فإن المعنى

الناتج يصبح متجانسا ويدخل فى الهويات الثابتة لجميع أجزاء الجسد التى تكون الآلية . ولكن ديليوز يشير إلى أنه عن طريق تجنب هذا التطابق المنظم يمكن للتدفق أن يتحرك بطول خطوط الهروب أو خطوط التجاوز ويمكن أن يفتح معانى وتطابقات مركبة ومتجانسة. وفى داخل هذا التصور لخطوط الهروب نجد إمكانية تخيل آلية لرغبة مسرحية بإمكانها تفتيت وتشويش حدود النوع والجنس البشرى وفتح تعددية المواقف . ولكن قبل أن نتمكن من تبنى هذا النموذج نحتاج إلى الاستماع إلى تحذير من روس بريدوتى :

> هل يمكن أن يكون هناك " نشاط جنسى مركب " دون وجود فروق جنسية ؟ وما قيمة التعددية إذا ما استوعبت النساء فى نموذج محايد جديد لا يمنحهن أى خصوصية ؟ القضية الأساسية فى طلب المرأة للاختلاف هى الجنس الذى يحتاجه الجميع ، امرأة أو رجل للتعبير عن نشاط جنسى لا يمجد إمكانيات الرجال الذكورية . للنساء علاقة مختلفة اختلافًا شديدًا بأجسادهن عن الرجال وهو اختلاف بيولوجى وثقافى أو اجتماعى ورمزى لا يزال بحاجة إلى تقييم إيجابى ".

(Braidotti 1991 : 123)

فى عرضنا لإمكانية وجود آلية لرغبة مسرحية بإمكانها خلق " خطوط هروب " لعكس حدود النوع أو الثقافة الثابتة لا ننوى الإيحاء بأن هناك جسدا عالميا على خشبة المسرح أو فى قاعة الاستماع فى المسرح . ومثل بريدوتى ، نعى مخاطر نماذج مثالية فاضلة تنفى خصوصية الواقع الجسدى . وفى التنظير

للجسد بصفته موقعا للعرض البيثقافى حتى عند النقطة التى فيها تكون حدود الهوية الثابتة فى أشد حالات النفاد يجب ألا يغيب بصرنا عن الطبيعة ذات الخصوصية الثقافية والتفاضل الجنسى للأجسام محل البحث . وسوف يؤدى ذلك إلى تنظير جسد تمثيلى عالمى وجسد جمهور عالمى مفصول عن مادية الجسد .

وكى نتابع إمكانية وجود خطوط الهروب مع الانتباه لهذا التحذير نبقى فى اليابان ولكننا سنبتعد عن المطالب القائمة على الشخصية والتى سيطرت على هذا الفصل كى ننظر إلى شكل من أشكال التعبير الجسدى المحض ، ألا وهو رقص " أنكوكو بوته " (١٤) .

جسد البوتة النسائى

من الوهلة الأولى قد يبدو غريبا أن ندخل جسد البوته النسائى فى عرض للبيثقافية ، خاصة وأن هذا الشكل الراقص يعرف عادة بأنه رقص يابانى فريد . غير أن علم أنساب البوته وممارستها بيثقافيان . ولدت رقصة البوته من المقاومة التى اندلعت فى مرحلة ما بعد الحرب العالمية " أمركة " اليابان والتى أثرت على جميع جوانب الثقافة والصناعة والتكنولوجيا والثقافة الشعبية والنظام السياسى وحتى أشكال الفن التقليدى . تأثر كازو أونو وتاتسومى هيجيكاتا ، مؤسسا البوته، بالفنانين الطليعيين الغربيين الذين كرهوا الأخلاق البرجوازية والحداثة الصناعية (١٥) . علاوة على ذلك ، وفى اليابان ، ارتبط نجاح البوته بعولمة أسواق

الفنون التمثيلية [١٦] . وحتى تاريخه توجد فرق ، يديرها راقصو بوتة يابانيون وغير يابانيين ، فى دول مختلفة مثل الأرجنتين واستراليا وكندا وإنجلترا وفرنسا وألمانيا وهولندا ونيوزيلندة ، وسويسرا ، والولايات المتحدة [١٧] .

أكثر الجوانب البيثقافية تشويقا فى رقصة أنكوكو بوته هو ممارسة المسخ ، وهو أسلوب يمكن وصفه بأنه الموتور المحرك " لماكينة الرغبة " الخاصة بهذا التمثيل . أخرج هيجيكاتا ، الذى ابتكر هذا الأسلوب ، الأعمال الأولى ليوكو أشيكاوا وتوميكو تاكاى ووضع ألحان رقصاتها . وقبل البحث فى التمثيل الإنفرادى لهاتين المرأتين ، يجب أن نسأل عن التمثيل الانفرادى لهاتين المرأتين، يجب أن نسأل عن السبب الذى جعل النقاد يعتبرون الجسد التمثيلى الذى أبدعه هيجيكاتا ، وخاصة الجسد التمثيلى النسائى ، " جسدا يتجاوز الثوابت الثقافية والمعانى الاجتماعية " . (*Ko Murobushi 1997*)

وإذ تجاوز هذا الجسد الثوابت الثقافية ، ماذا يمكن أن يقول لنا عن الشكل المحتمل لجسد بيثقافى واستقبال الجمهور له ؟ للإجابة عن هذه التساؤلات يجب إعادة تتبع الخطوات التى قادت هيجيكاتا من فن المسخ إلى الأنثى داخل جسده ، وأخيرا إلى جسد الممثلة .

كان هيجيكاتا يعتقد أن الجسد التمثيلى قادر على تحويل نفسه إلى أى مقياس عضوى أو غير عضوى لأن هناك " عالما صغيرا فى الجسد " (ورد فى مقابلة أجريت مع تاكاى عام ١٩٩٨) . ولم يكن ذلك يعنى أن الراقص كان يكتفى بالملاحظة والتقليد لأشياء حية وجماد ، ولكن الواقع أن الراقص كان يتخيل

الطبيعة المحددة للمادة - أى جوهرها الداخلى - وسمح لذلك بالنفاد إلى داخل الجسد التمثيلى [١٨] . من الممكن الجدل بأن هذا الأسلوب التحويلى يتم التنبؤ به فى السرد الظاهرى للواقع . ومن المؤكد أن هيجيكاتا كان يعتقد أننا " إذا تعلمنا نحن البشر النظر إلى الأشياء من منظور حيوان أو فراشة أو حتى جماد وأن الطريق الذى نقطعه كل يوم حى فإننا سنُقَيِّم كل شئ " . (Viala and Masson) (Sekine 1988 : 60) تفكر راقصة البوته وتشعر وتشق طريقها فى خلق جسد تمثيلى يغلف جوهر الشىء الملاحظ . ولكنها ليست اللحظة التى يكتمل عندها التحويل هى المهمة عند هيجيكاتا ولكنه عدم تحديد الجسد التمثيلى أثناء تدفقه بين تجسيد حالتين مختلفتين . كان هدفه المعلن هو تفتيت الزمن والكيان ، وحقق ذلك بتقديم سلسلة من التحولات البدنية لجمهوره دون وجود صلات سببية أو قصة طولية .

ومن خلال عملية المسخ كان هيجيكاتا يسعى إلى تقويض أساس الفردية والذاتية المنطقية التى كان يربطها بالفلسفة الغربية والحداثة المفروضة . وقد حاول إزالة موقف الشخص الثابت والموحد عن طريق التحويل الدائم لجسده التمثيلى . وإلى حد ما كانت نظرياته تسير فى خط مواز للطليعيين الأوروبيين . ومثل التعبيريين الألمان انجذب للنشوة الصوفية والأحلام والسيريالية فى هجومه على الذاتية المنطقية . فى إدارته الأولى لرقصات جسده وأجساد رجالية أخرى كانت الرقصة عنيفة وتنم عن الشذوذ ، وهى المحاولات السادية والماسوشية لكسر قالب الجسد المذكر . فى هذه العروض عاقب هيجيكانا جسده فى محاولة لإلغاء وجوده ، وإزالة الشخص الذكر الموحد ، وكان يجب تدمير الجسد

نفسه . وبالنسبة إلى هذا العمل تنقل تاكاى عن هيجيكاتا قوله إن المسيح بمعاناته وما تعرض له من الأذى والإهانة كان " أعظم منافس " .

(مقابلة اجريت عام ١٩٩٨)

فى الهروب من البناء المشكوك فيه للذكورة ، وهو الهروب الذى كان الطابع القالب أثناء سنوات الحرب ، ومن فرض الفردية الغربية والتى ميزت الاحتلال ، تحول هيجيكاتا أولا إلى بناء ما قبل الحداثة للذكورة ، ذلك البناء المغلف فى كتابات يوكيو ميشيما .

ومن هذا العالم الشاذ للمحاربين الشعراء تحول هيجيكاتا بشكل متزايد إلى الشخصيات المهمشة فى التاريخ اليابانى مثل المجرمين والمرضى والمشوهين وموسيقيى الشامان العميان والممثلين المعروفين باسم المتسولين إلى جانب النهر. هذا البحث عن جسم " الأخر" والذى بإمكانه التعبير عن جماله هو ما قاد هيجيكاتا إلى الجسد النسائى وإلى الأنثى فى داخله . وكان يعتقد أن الرجال " سجناء عالم المنطق " بينما النساء " ولدن بالقدرة على العيش فى تجربة الجزء المنطقى من الواقع وهن بذلك قادرات على تجسيد الجانب المنطقى فى الرقص".

(Viala and Masson Sekine : 1988 : 84)

منذ منتصف الستينيات بدأ هيجيكاتا إطلاق شعره إحياء لذكرى أخته الكبرى التى بيعت فى سوق الرقيق الأبيض حين كانت طفلة .كتب هيجيكاتا :

" أستبقى واحدة من أخواتى حية فى جسدى حين
يجرى استيعابى فى رقصة بوتة ، وتمزق أختى ظلام

جسدى وتأكل منه أكثر من اللازم ، وحين تقف فى جسدى أجلس فى الحال". (*المرجع السابق : ٧٣*)

ويتكرر هذا التقمص النسائى فى عرض أونو :

حين تكون فى رحم أمك تقولب أمك مشاعرك

وتشكلها . وحين تولد تصبح فردا ذا وجود مستقل .

وحين تموت أمك تقع من جديد تحت تأثيرات عقلها الباطن .

(Philp 1986 : 63)

فى أعمالها المشتركة ، شجع هيجيكاتا أونو على تقمص جسد نسائى تمثيلى. فقد أخرج عرض " الإعجاب بالأرجنتين " الذى يعد أشهر عرض " سولو " يحمل ذكريات راقصة الفلامنكو الأسبانية أنطونيا ميرس . وبعد قراءة رواية جينيت التى تحمل عنوان " سيدة الزهور " أبلغ أونو قوله " سوف تصبحين قديسة " .

(Viala and Masson Sekine 1988 : 34)

من هذا الولع الأولى بالأنثى داخل جسده وإبداع أجساد تمثيلية نسائية ليلبسها ملابس راقص أصبح هيجيكاتا مقتنعا بأن الجسد النسائى للممثلة هو القادر على التعبير عن فن المسخ الذى يقدمه هو أفضل تعبير .

فى منتصف الستينيات بدأ هيجيكاتا استكشاف حدود الرقص المرنة فى الجسد النسائى بمجموعة صغيرة من الراقصين من بينهم يوكو أشيكاوا وتوميكو تاكاى . وقد طورا معا سلسلة خطوات " كاتا " لا يزال الكثير منها باقيا فى عرض تاكاى الراقص الذى يحمل عنوان " واراو هانا " (الزهرة الضاحكة) ، وفى " هانزاشى أو ساسو " (وضع زخرفة فى الشعر) وعرض " سينكو نو كيمورى " (دخان البخور المنبعث) وعرض " هان نيا " (قناع الشيطان) و"هانجان بيشو " (ابتسامة الشيطانية) . أعطت " الكاتا " رقصة " البوتة " الشكل ، ولكن لم يسمح لخطوات الكاتا أبدا بأن تصبح ثابتة أو متكررة . تذكر تاكاى هيجيكانا للراقصين :

الأشكال موجودة حتى ننساها . يجب أن نتخلص من

جلودنا مثل الثعابين كى نخرج مما تعلمناه . كل شئ يجب أن

يكون من إبداعنا وليس تكرارا لما علموه لنا .

(مقابلة عام ١٩٨٨)

خرج عدد من الممثلات المتفوقات من استوديو هيجيكاتا فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات . وكان عرض " كى جى جيوكاتو " (المشاعر والميتافيزيقا) أول عمل تقدمه راقصة " بوته " من إخراج هيجيكاتا . وقد استخدم هذا العنوان، الذى اختاره هيجيكاتا ، من قبل تاكاى فى ثانية من أعمال السولو التى

أخرجت رقصاتها فى الثلاثين عاما التالية . وكتبت تاكاى تقول :

ابحث فى الرقص عن ذلك الفراغ المؤقت فى

الجسد بعد أن تمر الريح من خلاله . أنتقى

موسما وآخذ السحب والمطر والثلج فى جسمى

وتصبح ابتسامة امراة عجوز مسحت العواطف حجرا

أو ندى . أريد أن أطفو مثل بذرة . كيف أرقص ؟

لم أعد قادرة على اختيار " الكيفية " . لا يأتى الاختيار أبدا .

كل ما هو مرئى فى الضوء الذى تركته هما كعبا قدمى الهالكتين

(مراسلات شخصية مع المؤلفين فى ٢٥ سبتمبر ١٩٩٨)

بعد مرور عام على تقديم عرض " كى جى جيو كاكو " فى عام ١٩٦٧ ، هيجيكاتا لأشيكاوا عرضا بعنوان " القطة " فى جسد أشيكادا التمثيلى وجد هيجيكاتا الأداة المثلى لفن المسخ . وتشير أدبيات " البوته " النقدية أن تعاونهما بلغ ذروته فى عرض أشيكادا السولو الذى قدم فى إطار معرض (ما - الفضاء / الزمن) فى مهرجان الخريف عام ١٩٧٧ . كان رد الفعل النقدى طاغيا ويبدو أن أثر العرض كان عميقا :

وحدها على خشبة المسرح بصحبة الصمت أو موسيقى

الكوتو تغير المادة - الآن زهرة ، الآن حجر ، الآن

ماء - فتخلق جسدا مركبا ومتعدد النسخ فى

احتفال يشوبه الغموض لن تنساه أبدًا القلة

المحظوظة من المشاهدين الذين شاهدوه ".

(Viala and Masson Sekine 1988 : 88)



توميكو تاكاى فى عرض نوبانا نو تسويو الذى قدمته
فى مدينة أديلايد الأسترالية عام ١٩٩٩

كتب الناقد الفرنسى ألان جوفروى عن نفس العرض :

" قدرات أشيكاوا على التواصل شديدة التكثيف لدرجة

أن المشاهدين شعروا بأن أجسادهم ترتعد واغرورقت أعينهم

بالدموع ، وينفجر كل شئ فى الحال . وتفر الشخصية

الحاكمة فى وجه الانفجار ، وأحاسيس الخوف ، واهتزاز العين

كل ذلك يتعرض لضوء الشمس الحارقة ولدقات القلب

المتسارعة فى قبضة الفراغ الطاغى . ويشعر كل واحد

من الحاضرين بمشاعر الوحدة الحقيقية وبالعزلة بصورة لم

تحدث من قبل" .

(Jouffroy in Kuniyoshi 1997)

تطلب أشيكاوا من جمهورها دخول تيار يتحدى فيه جسدها التمثيلى حدود الدوال . وهى لا تبين أن هذه الحدود الجسدية قد تم بناؤها بتقمص عدد من الهويات الثابتة خلال أمسية . وبدلا من ذلك يظل جسدها فى حالة من التدفق الدائم . ويتحرك جسدها دون ظهور تجاعيد من خلال فئات تقدم عادة ثابتة وساكنة . يقلب النقش سطح الجسد بينما تعطيه الطاقات والكثافات عمق مجال. وإذا سجل الجمهور رحلة الجسد فى الزمان والفضاء وهذه الحالات دائمة التغير بدا الجسد وكأنه يتحرك داخل بؤرة وخارجها . فى أشد أنواع هذا الفن الذى يغير الشكل تثير أشيكاوا صلات تداع كافية لأن يضعها الجمهور فى

هوية ثابتة قبل أن يتشوش شكل جسدها وينطلق فى طريق مختلف . تقول عن رقصتها :

" البوتة " ليست بإمكانك عمله بشكل عرضى .

يجب أن يكون الجسد فى حالة تغيير ثابتة . أريد اختزال

الجسد إلى جوهر روحى ، وأن يختفى ، وأن يكون جميلا

حتى فى التوائه . أعتقد أنك يجب أن تكون شديد الخشونة

وشديد التنظيم فى إيجاد تعبير مثالى بالجسد"

(Butoh 1993)

يرجع الفصل " للبوته " فى إعادة " السعادة البدوية للجسد "

(Murobushi Eited in Kuniyoshi 1997)

وكان هيجيكاتا يعتقد أن رقصه سيكسر مبدأ الفردية . وكى يحقق المناظير المتبادلة يستخدم راقص " البوتة " نظامه الإدراكى الذى شرحه موريس ميرلو – بونتى . يقول ميرلو – بونتى (١٩٦٨) إن بداخل كل واحد منا إحساسا بالانحياز البدنى للبيئة يوجهنا إلى الأشياء المادية المحيطة . هذا الإحساس عبارة عن صورة إدراكية لا مرئية لواقعنا المادى . وينبنى هذا الإحساس من خلال وعينا بذكورتنا وقدرتنا الحركية وطاقاتنا ويسحب هذا الإحساس من استجاباتنا الإدراكية للمثيرات ومن فهمنا البدنى للحالات العاطفية .

إننا نفسر الأحداث ونوايا الأجساد الأخرى من خلال معرفتنا بواقعنا الجسدى . بعبارة أخرى نقرأ كثافات ونوايا وطاقات والآثار على الجسد الآخر عن طريق إعادة تشغيلها فى خيالنا ، ومن خلال المحاكاة البدنية المتخيلة نفسر أفعال الآخر يستخدم راقص البوته نظاما مساويا للاشتغال بفن المسخ . فجسد الممثل يعكس ويلاحظ ويتأمل تقريبا الأحياء والجماد التى تعد مادة تمثيليه . ويجب أن يتخيل جسد الممثلة طريقتها فى التمثيل ثم تستخدم جسمها التمثيلى فى إدراك الطريق الذى سيسمح لها بالتحول إلى الحالة المجسدة التالية .

وكى يتابع الجمهور هذا المسخ من أحد أشكال المادة إلى شكل آخر ، فإنه لا يستطيع الاعتماد على قصة أو نظام أيقونى للتمثيل وإذا رغب أفراد الجمهور الانخراط جماليا فى العرض فلا خيار أمامهم سوى توظيف إحساسهم الإدراكى لتفسير الجسد على خشبة المسرح وبملاحظة الطاقات والآثار والعواطف والانحناءات المادية للجسد التمثيلى وإعادة تشغيلها فى الخيال من خلال إحساسهم الإدراكى يستطيع أفراد الجمهور معايشة تجربة رحلة الراقص من حالة إلى حالة أخرى على طول طرق التردد . ويشير رد الفعل البدنى المكثف لعرض أشيكاوا إلى أن أفراد الجمهور على المستوى العميق يحركون حدودهم الجسدية عن طريق قراءة جسدها التمثيلى . فى عروض أشيكاوا تنهار المشاهدة المرئية التقليدية فيما يبدأ الجسد التمثيلى خلق " خطوط هروب " أو " خطوط تجاوز " من خلال عملية المسخ . يقرأ جسم الجمهور ، أو بالأحرى ، الأجسام التى تشكل الجمهور العرض من خلال الطاقات والحالات البدنية التى تشكل الجمهور العرض من خلال الطاقات والحالات البدينة التى يحسون أنها تخرج

من الجسد التمثيلى . ومن خلال هذه المحاكاة البدنية تصبح أجساد الجمهور وجسدا الممثل والتمثيلى المزدوج على خشبة المسرح أجزاء مركبة فى آلية الرغبة التى تحدث عنها ديليوز .

غير أن الخطر الكامن فى الدفاع عن قراءة عميقة تنشر الاختلاف الثقافى هو ظهور شبح الجسد العالمى المسموح . وكى ننقذ أنفسنا من هذه الإمكانية سوف نعود إلى الواقع الجسدى لجسد الممثل . ابتدع هيجاكاتا وأشيكاوا فن المسخ ، ولكنهما لم ينكرا أبدًا خصوصية جسد الممثل وقد قامت خطوات (الكاتا) التى تم تطويرها فى الاستوديو بدقة على الخصوصية التشريحية للجسد النسائى . فقد تأسست هذه الحركات فى بناء العضلات والعظام . وواقع الجسد التمثيلى فى حالة تدفق دائم . سعى هيجيكاتا إلى أن يطلق فى رقصة الوعى العميق بالجسد الذى يمكن أن يأتى دائماً من واقع جسدى مرتبط بالزمن والمكان . وقد جاءت الأجسام التى أعجبته من مقاطعة أكيتا الريفية الفقيرة الواقعة فى شمال جزيرة هونشو والتى قضى فيها طفولته . وكانت أبرز سمات تلك الأجسام (الجانيماتا) أو المشية المقوسة وحركة (النامبا) التى ترتبط ارتباطا وثيقا بزراعات الأرز ، والتى تتحرك فيها ذراع وساق نفس الجانب معا . كانت تلك هى المادة الخام أو الجسد ذو الخصوصية الثقافية التى كان هيجيكاتا يقولبها ولكن الأشكال التى أعطاها لذلك الجسد كانت مستهلكة من مصادر متنوعة . كانت تلك هى الصور التى أصبحت المواد الخام لأنماط الرقص ، فى استوديو هيجيكاتا أبدعوا شكلا للرقص يقوم على خصوصية الجسد النسائى اليابانى ومن تأثيرات فنية بيثقافية . لا تزال تاكاى تملك بعض الكتب القديمة التى جمعها هيجيكاتا حيث كان يعمل فى (الكاتا) للجسد النسائى التمثيلى

صفحات الكتاب مليئة بإعادة إنتاج لوحات أجساد وحيوانات ومناظر خلوية رسمها مجموعة فذة من الفنانين أمثال بيكون ، وبيكاسو ، وتيرنر ، وبروجيل ، وكليمنت ، ودى كونيج ، وجويا . وربما كان الهدف هو تقويض الحدود الصارمة التى رسمت الهوية فى كل من الجمهور والممثل ، ولكن لا هيجيكاتا ولا الراقصون نفوا مادية الاجساد اليابانية النسائية أو واقعها الثقافى (تاكاى - مقابلة - ١٩٩٨) .

وبالنسبة الى القراء المتشككين إزاء أى جسد تمثيلى نسائى بناه أو استلهمه فنانون يجب أن نقول إن هيجيكاتا لم يكن مدافعا عن قضايا المرأة ، وفى الحقيقة أن فريدة كالو هى الفنانة الغربية الوحيدة التى تبدو فى كتبه . اعترف تمرد هيجيكاتا على الحداثة بالجسد المتعرض للتفاضل الثقافى ولكن موقفه كان مشربا بالتناقضات المحيطة بهوية النوع فى يابان ما بعد الحرب . فقد رفض أبنية الذكورة المرتبطة بهزيمة المادية والاحتلال ، ولكن علاقته العملية مع أشيكاوا وتاكاى كانت علاقات رجولية . تصنف تاكاى ببعض الدعاية الحياة فى استوديو هيجيكاتا حيث لم يكن متوقعاً منها ومن أشيكاوا مجرد الرقص ولكن الطهى والنظافة أيضاً ، وكى نجد جسداً تمثيليا نسائياً يوظف عملية بيتثقافية لإبداع آلية لرغبة مسرحية يجب أن نترك يابان ما بعد الحرب لنجد جسداً تمثيليا تشكل من الموجة الثانية من الحركة النسائية فى الغرب.

بول بيليتييه

بوبيليتييه ممثلة سولو فرنسية كندية ، وهى أيضاً كاتبة مسرحية ، ساهمت بيليتييه فى تأسيس المسرح التجريبى للمرأة فى مونتريال ، وعملت مخرجة

للفرقة من سنة ١٩٧٩م وحتى سنة ١٩٨٥م ، وتعكس أعمالها فى كثير من الجوانب ، تجربة رقصة البوته ، فقد ابتدعت آلية لرغبة مسرحية ، وتقوم هذه الماكينة بربط الجسد التمثيلى بجسد الجمهور ، ولكنها توظف مراسا جسديا بيثقافيا لا ينكر أبدًا الواقع الجسدى لهويتها الفرنسية والكندية وشأنها شأن هيجيكاتا تعتقد بيليتييه بأن الجسد ينطوى على وعى عميق بماضيه الوراثى وفى ذلك تقول : ليس بمقدورك الخروج على ثقافتك ، فثقافتك هى الطريقة التى تتحرك بها ، وأنت تحمل أسلافك معك فيشمل التحول إلى الجسد التمثيلى على التخلى عن جسد الحياة اليومية ولكنك فى هذه الحالة " تستطيع الوصول إلى ثقافتك وإلى حالة اللاشعور الجماعية فى ثقافتك " . وفى تعريفها لواقعها الثقافى تدخل بيليتييه هويتها كمدافعة عن قضايا المرأة وممارسة مسرحية . "البهجة " التى تعد واحدة من مسرحياتها السولو :

"تحكى بصوت نسائى قصة ١٠ سنوات فى حياة إحدى نساء المسرح ... تميز الحلم المسرحى الذى عشته فى خلال عقد السبعينيات بالعناصر الآتية : الإيمان بعالم أفضل ، وبرغبة جامحة فى تغيير الحياة والناس" .

(Pelletier cited 31 WPC 1994 a : 41)

فى المؤتمر الدولى الثالث لكاتبات المسرح اشتمل البحث الذى تقدمت به بيليتييه على عرض توضيحى لتحولها إلى " الجسد التمثيلى " ؛ وهو الجسد الذى تعتقد أنه ضرورى " للإغواء والفتنة والاتصال اتصالا حقيقيا بالبشر الآخرين " . وقد شرحت أنها تصل إلى هذه المرحلة الجديدة من خلال مراس

جسدى بيثقافى يضم أساليب من بالى والصين والهند وأندونيسيا واليابان وأمريكا الشمالية وتايوان . وقد تأثرت أعمالها تأثرا شديدا بملاحظات يوجينو باربا . تلك الملاحظات المستقاة من علم الأنثروبولوجيا (العلم الذى يبحث فى أصل الإنسان وتطوره) والمتعلقة بالديناميكية البدنية للتمثيل . لجسدها التمثيلى عمود فقرى مرن وحساس ويحقق حالة من الإثارة أو الخطر من خلال عدم التوازن البدنى أو النفسى ، وهو جسد ينجذب دائما بقوتين متعارضين وينفق مستويات عالية من الطاقة وهى تمارس شكلا من أشكال التأمل الهندى لإسكات " الثرثرة الدائرة فى رأسها " ولضبط عقلها كى يتواجد مع اللحظة الفعلية للتمثيل. شكّلت بيليتييه هذه الديناميكية البدنية والنفسية للتمثيل وأدخلتها فى نظام تدريب وأسست " دوجو للممثلين " فى مونتريال . وباختيارها هذا العنوان لمدرستها التدريبية اعترفت بيليتييه بالتأثيرات اليابانية فى أعمالها وأكدت الحاجة إلى برنامج تدريبى للممثل على نفس قوة " الدوجو " لفنانى التأمل اليابانيين . وهدفها مساعدة الممثلين على تحقيق تحول بدنى إلى حالة فوق شعورية . " أقول للممثلين " إذا لم يقع الناس فى غرامكم فمعنى ذلك أنكم لا تؤدون عملكم على أكمل وجه ".

ورغم أن بيليتييه لم تدرس رقصة البوته ، فإن أحد الأمثلة الرئيسية التى تستخدمها عند وصف الحالة فوق الشعورية فى الجسد التمثيلى هو كازو أونو :

لا أظن أن أحدا من الذين يرون كازو أونو يعترى

شك إزاء وجود الروح أو الصلة بالعوالم . فهذا رجل

يبلغ من العمر ٩٣ عاما ويلعب دور امرأة - فهو امرأة .

ولا تملك حين تجلس هناك وتشاهده إلا أن تبكى .

هذا لا يعنى أنى بالضرورة حزين ... ويؤدى دور طفلة صغيرة

ويجرى ويلعب دور رضيع ويركع على الأرض ، وذلك

الركوع الذى يعد جوهر حياة الرضيع أو الطفلة . إنها صلة

كلية بجذور الحياة .

تعجب بيليتييه بأونو بسبب الصلة أو الرابطة التى ينشئها مع جمهوره . وإذا كان هناك عنصر تسعى جاهدة نحوه فى أدوار السولو التى تقوم بها فهو خلق صلة ملموسة بين جسدها التمثيلى وجسد الجمهور .



بول بيليتييه فى مسرحية " البهجة " فى مدينة مونتريال الكندية
عام ١٩٩٣

أنا أتحدث وهناك جمهور ، أنا أخرج هناك والمسهم فعلا " . تصف بيليتييه آلية رغبتها المسرحية بأنها " شئ مفعم بالطاقة ونقى " تربط أفراد الجمهور بعضهم ببعض وتجعلهم " يهتزون كأنهم وحدة واحدة " . وتتخيل خروج خيوط من جسدها ثم تعود إليه ، كما أنها تستطيع " رؤية الطاقة " . " لا توجد مادة مخية ، ولكن هناك طاقة بدنية ونفسية متحدة " . لا توحى بيليتييه أبدا بوجود جسم عالمى للجمهور . فقد قامت بجولات فى استراليا وأوروبا وأمريكا الجنوبية وتجد أن الطاقة البدنية للجماهير والمسارح ذات خصوصية ثقافية . فى باريس مثلت أمام جمهور مؤلف من ٣٠٠ شخص واستخدمت طاقة كبيرة فى الوصول إلى الجمهور لدرجة أنها تزعم أنها شرخت الحائط الخلفى للمسرح :

أنا شخص قوى ، ولكنى لم أفعل ذلك . لقد كان المسرح كله

مفعما بالطاقة ، وبعد ساعة على خشبة المسرح

تداعى حائط . وحينئذ فقط بدأ الجمهور يتصل بى . وأخذت

أفكر ... ياللهول ! وفى اليوم التالى أكرر الشئ نفسه

كان الأمر مثل رفع سيارة .

وكما أن بيليتييه تعترف بالخصوصية الثقافية لجماهيرها ، فإنها لا تخفى أبدا هويتها الجسدية الفرنسية والكندية . بيثقافيتها لا تراها العين المجردة فهى موجودة ليس فقط فى طبقات الدال الثقافية الموجودة على الجسد التمثيلى

ولكن فى الطرق التمثيلية المأخوذة من نظم التدريب غير الغربية التى تستخدمها لتجميع طاقتها البدنية ودفع جسدها التمثيلى إلى حالات تركيز عالية . هذا الأسلوب الخاص بالاتصال العميق يخلق آلية لرغبة يستطيع الجمهور من خلال ديناميكية طاقة التمثيل أن يعيشها فى شكل أحاسيس جسدية .

لقد أخذنا بحثنا فى أعمال السولو لبيليتييه وتاكاى وأشيكاوا بعيدا عن أسواق الفنون العالمية التى تعتبر فيها الأجساد التمثيلية البيثقافية إما جواهر ثقافية تشخيصية أصيلة فى أنظمة التصنيف أو كأجساد تهجينية مرئية تم خلقها من طبقات ومن دالات ورموز متفرقة. وقد زعمنا أن جسد الممثل والجسد التمثيلى فى المسارح التصنيفية يندمجان وأن عملية التعرف على الاختلاف الثقافى يشجع جسد الجمهور على تعزيز الحدود التى تميز الذات عن الآخر . وتبدأ الحدود الصارمة للاختلاف الثقافى فى النهاية فى التهاوى فى أعمال وصفناها بأنها مهجنة جماليا ولكن بطرق غير متوقعة ويجد فنانو مسرح من كل الثقافات توسيع سجل المغزى المسرحى الخاص بهم أمرا محفزا وينغمس كثير منهم فى الملذات البيثقافية . من غير الممكن تلخيص كل قراءات الجمهور المحتملة للتهجينات الجمالية ، ولكن تجدر الإشارة إلى بعض النقاط . لا تزال عمليات التعرف والتقمص التى تميز المسرح التصنيفى جارية فى الصنف المهجن، ولكن يمكن لعمليات دمج العناصر المتفرقة داخل جسد تمثيلى واحد تحدى تصورات الأصالة الثقافية. يمكن الإشارة إلى فرق آخر بين قراءات التهجين العضوى التى تفصل الوقائع الجسدية لأجساد كثير من الممثلين البيثقافيين والأجساد التمثيلية المهجنة تهجينا صناعيا والتى يبدعها فنانون

أحاديو الثقافة . من المرجح أن تتم قراءة النوع الأول بوصفها مراسا لفنانى ما بعد الاستعمار أو لفنانين مهاجرين ، وأن تتم قراءة النوع الثانى بوصفها إبداعات خيالية تم بناؤها من مواد غير متشابه وشبه منطقية . ويمكن أن تؤدى هذه الكائنات الخيالية وظائف عديدة . فى فرقة تاكارازوكا مثلا تم تصميم "أوتوكوياكو " لتقليد استجابة شهوانية فى جسد الجمهور ، ولكن قدرتها على خلق مواقف ذاتية جديدة للرغبة يتم توقعها بناء على ثنائيات النوع والجنس ، وتلك الثنائيات ذات الخصوصية فى واقعها الثقافى .

أخيرا ، وبالانتقال إلى ما وراء التهجينات أشرنا إلى أن الجسد التمثيلى يمكن وصفه بأنه موقع بيثقافى حتى حين يفتقد إلى الآثار المرئية لمراس تمثيلى بيثقافى . تزيح الأجساد التمثيلية البدوية الحدود الثابتة لجماهيرها من خلال أساليب التحول والمسخ . وبتعبير ديليوز تقيم هذه الأجساد ماكينات رغبة تربط جسد الممثل بالجسد التمثيلى مع جسد الجمهور .

وفى وصفهم لآليات الرغبة يتحدث البدو عن وحدة عضوية واحدة تتنفس ، وعن لمسهم للجمهور ، وعن خيوط اتصال على المستويين البدنى والنفسى . كان ولا يزال بناء هذه الماكينات بيثقافيا وقد نهلت الماكينات من ممارسات التمثيل وفنانين من مختلف أرجاء العالم . ويشترك هؤلاء الفنانون فى هدف مشترك هو تقويض الحدود الصارمة التى تحدد جسد الجمهور وفتح علاقة نسب جمالية بإمكانها تحدى الحدود الجسدية الثابتة . ولكن هذه الأجساد البدوية لا تنكر ماديتها الجسدية فى حدود أجسادها التى تعرضت لتفاضل نوعى ولرغباتهم

الشخصية ومن خلال استكشافهم لحالات الجسد المتباينة يعطون جسد الجمهور حق الوصول إلى الهويات المركبة ورحلة مبهرة خلال متاهة عدم التحديد . وبإيحاء أن جسدا تمثيليا بيثقافيا . يمكن تعريفه من خلال النسب الجمالى فى مقابل التواصل المرئى أو اللغوى ، نأمل فى فتح مجالات نظرية جديدة للجسد كموقع للعرض النسائى البيثقافى .

الفصل الخامس

الأسواق البيثقافية

الجسد النسائى والرقابة

" السمة المميزة للتسليع هى التبادل . ولكن التبادل يفتح الطريق للمقايضة ومقايضة الصفات البشرية يحمل معه الخزى والعار" .

(Kopytoff 1986 : 85)

" تمجد المعارض الدولية القيمة التبادلية للسلع فهى تخلق إطارًا تتفوق فيه القيمة الجوهرية للسلع . وهى تفتح سلسلة من الأوهام يدخل فيها الناس للترفيه . وتسهل صناعة الترفيه ذلك برفع الناس إلى مستوى السلع . ويسلم الناس أنفسهم وهم يستمتعون بالاغتراب عن أنفسهم وعن الآخرين" .

(Benjamin 1978 : 152)

" حدود وقضايا البيثقافية والتعددية الثقافية يمكن دراستها اليوم فى سياق السياسة الجغرافية للثقافات الداخلة فيها . ويمكننا وصف مهرجان متعدد الثقافات بأنه مهرجان " ناجح " فى لوس أنجلوس بسبب البيئة الثقافية والسياسية الخاصة لتلك المنطقة . ولكن لن يحظى مهرجان ثقافى فى الشارقة (بالإمارات) بنفس " الحرية " . هذا واقع منبه لباحث المسرح فى العالم الثالث والممارس له" .

(George 1994 : 148)

رغم أن معظم تقييمات المسرح مشغولة بالجماليات وبالمضامين السياسية للخيارات الجمالية فقد وجدنا أنه من الضرورى توسيع منظورنا من مجرد إبداع التمثيل إلى توزيعه فى سياق عالمى . ويخضع توزيع المسرح للقواعد الاقتصادية التى تطبق على أية سلعة وخاصة قوانين التبادل الاقتصادى الدولى فى عالم العولمة . بينما يسلم نقاد كثيرون بأن الموارد المتاحة لإنتاج مسرح جديد تحدد نوع ونطاق المسرح المنتج ، كما أن ممثلين كثيرين مشتركين فى صناعة المسرح ينتبهون إلى الأدوار الثنائية للإنتاج والتوزيع فإن قليلين يمدون ذلك الجدل الاقتصادى ليشمل علاقاته الاجتماعية . ويمكن لخاصيات تغليف المسرح وتسويقه تغيير العمل الجماعى الحساس الذى يتم إنجازه فى غرفة البروفات . ويركز هذا الفصل على أسواق البيثقافية وعلى الصعوبات التى واجهها عدد من الممثلات فى أثناء محاولاتهن الارتباط بهذه الأسواق التى يهيمن عليها الرجال . من المحتوم إذا أن يبرز سؤال عن الوكالات حين تبيع الممثلات . ويزداد السؤال إلحاحا حين يدخل الجسد النسائى - أو الجسد الذى يعرض نفسه عن وعى أو دون وعى فى العرض كجسد نسائى - السوق . يكسر الجسد العارى فى العرض نماذج السلوك المقبولة عند النساء على خشبة المسرح وخارجها .

يستخدم هنا تصور ربيكا شنايدر عن الجسد العارى ، وهو جسد " فى التمثيل موقع له علامات اجتماعية وأجزاء مادية وتوقيعات إيمائية للنوع والجنس والطبقة والسن والجاذبية - وكلها تحمل أشباح للمعنى التاريخى ، وعلامات تحمل الأهرام الاجتماعية الخاصة بالميزات وبالحرمان من الميزات" .

(Schnieder 1997 : 2)

تقرأ شنايدر فى تمثيل الجسد العارى " جهدا لتوضيح الصلة بين طرق رؤية الجسد وطرق بناء الرغبة طبقا لمنطق رأسمالية السلعة " *(المرجع السابق : ٥)* وهى تنظر إلى الطرق التى يتم بها عرض الرؤية المنظورية وتقديس السلعة عبر الجسد بصفته خشبة المسرح . (المرجع السابق : ٦-٧) . وقد نتساءل عن السبب الذى يجعل من الجسد النسائى الظاهر موقعا ذا قلق اجتماعى حين تكون الصورة المبروزة للجسد النسائى أيقونة للثقافة الغربية كما تقول ليندا نيد" .

(Nead 1992 : 1)

حقيقة أن هذه الصورة " مبرزة " كأيقونة للفن الرفيع تجعل العرى وسيلة للحفاظ على السلطة الرجالية على النساء غير أن نيد تفسر ذلك بقولها إن هناك خطرا محتملا مرتبطا بالعرى النسائى :

> الجسد النسائى العارى يميز كلا من الحد الداخلى للفن والحد الخارجى للفحش ... إنه الصلة البنائية الداخلية التى تجمع الفن والفحش والنظام الكامل للمعنى . بينما بمقدور الجسد النسائى العارى التصرف تصرفا حسنا فإنه يشتمل على المخاطرة ويهدد بزعزعة استقرار أساسيات إحساسنا بالنظام.

(المرجع السابق : ٢٥)

يتعرف الجسد التمثيلى الظاهر على هذه الصلة البنائية ، ويحاول تمثيله زعزعة استقلال إحساس بالنظام ينكر ذاتية مركبة ومعززة للنساء . وتواصل

القواعد المرتبطة " بالفن الرفيع " ، مع ذلك ، التدخل فى تمثيل عرض جسد ظاهر ، خاصة فى السوق الدولية .

وينصب اهتمامنا بصفة خاصة على التناقض بين النساء ذوات القدرة على السيطرة على عروضهن والنساء غير القادرات على هذه السيطرة . وفى دراستنا لسوق الفنون الدولية الواسعة المهتمة بالتجارة فى الأجسام التمثيلية للنساء فيما وراء المهرجانات الفنية ، نرسم بعض خطوط التوازى بين النساء اللاتى يستخدمن ممارسات جسدية عارية فى أعمالهن الفنية ونساء تعطى لهن تعليمات باستخدام ممارسات جسدية عارية فى عروضهن . ويحدد الاختلاف بمن يدرك ويتحكم فى العرض وسياقه الثقافى .

يميل العرض البيثقافى إلى التميز بقطبين متعارضين هما شبكتان رئيسيتان يستخدمها الفنانون على المستوى العالمى : " الثقافة الرفيعة (والمعروفة فى مهرجانات الفنون الدولية التى تتضمن موسيقى الفرقة ، والباليه الكلاسيكى ، ومسرح الفرق الوطنية ، وأمثلة كثيرة للفن المعاصر) وتسلية " عالم الرذيلة " على النقيض (عالم الراقصات والكباريهات والنساء المهربات اللاتى يتم دخولهن عالم العرض عن طريق الحصول على تأشيرات راقصات) . ويمكن النظر إلى الإتجار فى الفنون الرفيعة كما سنبين فى موضع لاحق من هذا الفصل أثناء مناقشتنا لموضوع الممثلين المهربين .

وينصب اهتمامنا الرئيسى على مهرجانات الفنون الدولية ، مما يمكن أن يمثل خلاصة العرض البيثقافى ويساعدنا على الوصول إلى موضوع تحويل أنواع

تمثيلية باهظة التكلفة وتشتمل على تعاون فنانين من بلاد مختلفة . ويعد المسرح الدولى مجالا رابحا لمهرجانات الفنون الدولية ، خاصة حين يستطيع أحد الشركاء البيثقافيين الزعم بأنه غريب على الثقافة الوطنية. ولكن قبل أن ندرس كيفية عمل مثل هذه السوق يجب أن نوضح السياقات الثلاثة المختلفة التى وضعت فيها هذه المهرجانات والعروض التى تقدمها فيها . لكل واحد من هذه السياقات اتجاهات نوعية (ذكر/ أنثى) تحدد الحرية التمثيلية . أبسط السياقات الثلاثة هو الوسط الاجتماعى الذى يوضع فيه المهرجان ويتضمن ذلك النسبة (الكبيرة غالبا) من سكان المدينة التى يقام فيها المهرجان والذين قد لا يشاركون بشكل مباشر فى المهرجان ولكن بمقدورهم التأثير فى أعمال المهرجان والتأثر بها . السياق الثانى هو التراث الثقافى السائد للبلد المضيف للمهرجان . ويحكم هذا السياق الثقافى الحدود الوطنية والفئات العرقية أو أيهما . ويتم الاحتفال بهذا السياق ككيان قائم فى المهرجانات . التمييز الذى نشير إليه بين السياقين الأول والثانى هو تمييز بين نظام اجتماعى عام من جهة والاندماج العرقى أو الجنسى من جهة أخرى . وبينما يمكن لسكان السياقين التداخل بشكل كبير فإن عمليات كل واحد من هذين السياقين (خاصة فى علاقتها بالسياق الثالث) يمكن أن يكون متشعبا. السياق الثالث هو " الثقافة الرفيعة " أو الأشكال الفنية التى ينظر إليها بوصفها أرقى من الفنون الشعبية مثل السينما أو الكوميديا أو العروض التى تقام على هامش المهرجانات ويمكن تسمية كل واحد من هذه السياقات الثقافية " ثقافة " ، ويلعب كل سياق دورا مهما فى التأطير الاجتماعى والجمالى لمهرجانات الفنون . نشير إلى أول السياقات بالوسط الثقافى وللثانى بالثقافة وللثالث "بالثقافة" .

ولا يكون تقاطع هذه السياقات الثقافية الثلاثة دائما مباشرا ويمكن أن يتمخض تلاعب العرض داخل هذه السياقات عن صعوبات جمالية وقانونية أو أحدهما للفنانين والمخرجين والجماهير . ويمكن أن تكون الرقابة التدخلية واللوائح أو أحدهما هى النتيجة ، فتثور أسئلة حول مستويات السيطرة التى تتمتع بها النساء على أجسادهن وكيفية استخدامها فى التمثيل ، وكيف تباع هذه التمثيلات والأشكال المتنوعة للرقابة التى يواجهنها . يشكل غطاء من اللوائح والمآزق التمثيلية ، أسئ تعريفه ، المنتج الفنى الذى يتم توزيعه فى سوق الترفيه . اللوائح ، التى تنص على ما يمكن وما لا يمكن تمثيله ، غير شفافة بالضرورة . وتخفى عدم الشفافية هذه الاختلافات الممكنة فى الوكالة المسموح بها للجسد الرجالى والنسائى . يمكن أن يحدد هذه اللوائح قوانين البلد الذى يتم فيه تمثيل الفن أو يحددها ما يبدو قواعد اجتماعية غير واضحة تتعلق بالذوق والبراءة .

بعد البحث فى تشغيل مهرجانات الفنون بصفة عامة نقول إن المسرح السياسى والاجتماعى للمهرجانات لا يزال له أثر مهم على تأطير وتسويق وتوزيع الجسد التمثيلى النسائى فى سوق الفنون الدولية . أول مثالين هما القبض على ممثلين من فرقة يوتوبيا ومشاكل آنى سبرنكل المستمرة مع الرقابة . ونطور جدلنا من خلال بحث الطرف المقابل من المنظور التمثيلى والمتمثل فى الممثلين المصريين الذين يعملون فى عروض دولية هابطة المستوى والذين تحفظهم تأشيرات فنانين داخل حدود القانون الوطنى والدولى . أخيرا نلقى نظرة على تلاقى كل السياقات الثقافية الثلاثة فى تسويق صورة السيدة مريم البتول للإعلان عن مهرجان مدينة أديلايد الأسترالية عام ١٩٩٨ .

المهرجانات الفنية : هل تحتفى بالثقافة أم تعيد توزيعها ؟

درس المؤرخون والمحللون الثقافيون الهياكل الاجتماعية مثل المتحف والمعرض دراسة مستفيضة ، ولكن الهيكل المقارن لمهرجان الفنون خارج الاهتمام النظرى . ليس بمقدورنا إجراء تحليل اقتصادى لمهرجانات الفنون فى هذا الفصل ، ولكننا نستطيع تقديم المغزى التنظيمى والتمثيلى بالنسبة للعروض البيثقافية . مهرجانات الفنون التى تجمع عروضا محلية ودولية لإثارة وتسلية جمهور ما لديها القدرة على ضغط الزمن والجغرافيا تاركة للمنظمين الاستفادة من عروض كثيرة مثل أسعار التذاكر (المرتفعة غالبا) والزمن .

ترتبط آليات العلاقات العامة المحيطة بمهرجانات الفنون بالتسلية وبالإثارة وبسهرات لن ينساها الجمهور . تأتى مهرجانات الفنون المعاصرة من مجموعة متنوعة من البلدان إلى مكان واحد ، فتقدم للجماهير أعمالا ثقافية مختلفة ، بينما تتلاقى مجموعة من الفنانين الذين ينتمون لثقافات مختلفة وقد يتفقون على القيام بعمليات إنتاج مشتركة . وعادة ما يقدم عرض مسرحى كبير فى أحد مهرجانات الفنون صبغة بيثقافية معيارية نسبيا لممثلين قادمين من ثقافات مختلفة ويمثلون معًا .

أصل المهرجانات يقع فى التجارة وفى التقليد القديم الخاص بالقيام بعروض مسرحية تتجول فى جميع أنحاء العالم. بدأت معظم التقاليد المسرحية الأوروبية بفرق جوالة ولكن بدءا من القرن الثامن عشر فصاعدا طور التجوال بعدا سياسيا وباتت له وظيفة استعمارية . فقد تجول المركز فى المستعمرات فى

نسخة طبق الأصل من تجوال العاصمة فى المقاطعات ، ووضع فى خلال هذه العملية معايير القوة الاستعمارية المسرحية والسلوكية . فى صناعة المسرح الشاقة اليوم ، حيث ينبغى أن يقابل الوقت والجهد المبذول فى خلق العمل حضور جماهيرى كبير ، ينتقل الفنانون إلى الأطراف بحثا عن جماهير جديدة بعد أن يكونوا قد استهلكوا القاعدة الجماهيرية فى مركزهم ، تماما مثلما فعل أسلافهم يمكن استهلاك تكاليف الإنتاج من خلال بيع المنتج الفنى فى مهرجانين أو ثلاثة . تجتذب آليات الدعاية والتسويق المتصلة بهذه الفعاليات تغطية أوسع مما تستطيعه حملة تسويقية واحدة .

ومن بين أشهر المهرجانات مهرجان إدنبره ومهرجان أفينيون واللذان بدءا بُعيد الحرب العالمية الثانية بهدف توحيد الدول الأوروبية بعد الحرب . اختيرت أدنبره خصيصا لأن مبانيها المدنية لم تتعرض للقصف خلال الحرب . ويعزز موقع أفينيون خارج باريس مشاعر الابتعاد عن العاصمة. تجتذب أدنبره جمهوره يبلغ قوامه نحو ٣٠٠ ألف مشاهد بينما تجتذب أفينيون عددا أقل يبلغ حوالى ١٠٠ ألف . تنتشر مهرجانات الفنون بكافة أشكالها فى جميع أنحاء العالم هذه الأيام ، ولكن بعضا من المهرجانات الكبرى تشمل أديلايد (١٠٠ ألف مشاهد) ، وهونج كونج (١٠٠ ألف مشاهد) ، وسنغافورة (٧٠ ألف مشاهد) ، وطوكيو (٩٠ ألف مشاهد) ، وتتفاوت هذه المهرجانات فى عدد العروض المشاركة وطول مدة المهرجان . ويقوم بتمويل معظم هذه المهرجانات دعم حكومى ورعاية الشركات ومبيعات التذاكر ، وتتفاوت النسب من دولة لأخرى .

وتعترف الحكومات بأن المهرجانات تأتى لمدنها بفنانين وسياحا ينفقون المال فى شراء التذاكر وفى الإقامة والمطاعم والمعارض المقامة على هامش المهرجان والمزارات السياحية والتسوق لشراء الهدايا التذكارية وعلى أمل عودة السياح إلى هذه المدن مرة أخرى بعد انتهاء المهرجانات . وتتمتع المهرجانات بإمكانية إدرار عائد اقتصادى ضخم على الاقتصاد المحلى وبالتالى يصبح الدعم السياسى لها منطقيا . ويمكن أن يعتمد النجاح المستمر لصناعة السياحة فى هذا البلد أو هذه المنطقة اعتمادا شديدا على هذه المهرجانات وآثار هذه الاعتبارات الاقتصادية واضحة غالبا فى الفعاليات المقامة على هامش المهرجانات . ويتم أيضا استثمار الفرق المسرحية التى تجوب العالم وتشارك فى المهرجانات الفنية فيرتدى أعضاء هذه الفرق شارات تحمل علامات بلدانهم . وتشتمل العوامل المهمة الأخرى التى تختلف من بلد لآخر التصنيف بين التمويل الحكومى للمهرجانات وتمويل المشروعات الفنية الأخرى (والمنافسة بين هذه الفرق) وصيغ التمويل التى قد تحدد أى العروض تتجول من مدينة إلى أخرى داخل القطر ، وأى العروض تسافر إلى الخارج . تعتمد معظم المهرجانات اعتمادا شديدا على الدعم الحكومى لأن عوائد شباك التذاكر لا تستطيع وحدها دعم تكاليف الإنتاج والتوزيع .

رعاية الشركات للمهرجان جوهرية أيضا ، وتسعى الشركات إلى عرض شعاراتها وصور لمنتجاتها . وحتى أسماء مهرجانات كثيرة تعترف بالرعاة من الشركات مثل مهرجان أديلايد تلسترا ومهرجان الفنون الوطنى ستاندرد بنك فى مدينة جراهامز تاون بجنوب أفريقيا [1] . وبينما يقر عدد قليل من الناس بأن

مثل هذه الرعاية تؤثر فى الاختيارات الفنية فى كثير من المهرجانات فإن هذه الاعتبارات الاقتصادية تحدد المبالغ المتاحة فى المقام الأول . وبالتالى نطاق العروض التى سيتم حجزها والمدة الزمنية ومن أى مكان . وتميل مهرجانات الفنون الأكبر إلى أن تكون مشروعات تسويق وإعادة توزيع منافسة . وتؤثر تنويعه اللوائح التى تضعها الحكومات ورعاية الشركات على المهرجانات فى تعريفات "الثقافة " التى تنشرها المهرجانات .

من المفترض أن تكون المهرجانات الفنية احتفالات بالثقافة "والثقافة" تعزل المهرجانات وتؤطر وتترجم وتسوق الثقافة كاختلاف مبسط بإنتاج وإعادة توزيع وبيع العرض . يزعم إيفان كارب . (1991 a:283) أن المهرجانات تنازع " ملكية الثقافة والطريقة التى بها تعرف " . وتساهم الطبيعة " الحية " للفن المقدم فى المهرجانات – والتى تقدم فيها عروض مؤلفة من ممثلين بدلا من السينما أو الرسم مثلا – فى الأسطورة القائلة إن الممثلين يجسدون الثقافة .

على خشبة المسرح تصبح الثقافة كاختلاف سلعة تعمل بشكل مختلف قليلا عن الهدايا التذكارية التى يشتريها السائح أو أية سلعة استهلاكية أخرى . وأحيانا يعرف المنتج السلعى المعرف ثقافيا فى العرض باستعارة لكلمة ثقافة . وبينما يمكن للتمثيل أن يعنى ما يشير إليه بأسلوب مجازى فيمكن له أن يعنى شيئا آخر غير مجازى . مثلا كلمة " وايانج كوليت " خارج دولة " بالى " تعنى " التمثيل البالى " باستبعاد أى تمثيل آخر . ورقصة الكاتاكالى ، التى تعد واحدة من أساليب الرقص الهندية العديدة ، والمرتبطة بصفة خاصة بمنطقة محددة فى

الهند ، تمثل غالبا الرقص أو التمثيل الهندى بالنسبة لغير الهنود . فى كلا المثالين يتم استخراج " الجوهر " الثقافى للآخر كى يتم استهلاكه فى الغرب . هذا الاتجاه " وضع علامات تمييز " نحو الثقافات على خشبة المسرح يستدعى الجسد التمثيلى التصنيفى الذى وصفناه فى الفصل السابق . فى سياق المهرجان الدولى يضبب هذا المراس التصنيفى غالبا أية خصوصية ثقافية أو سياسية أو هوية . وتختزل عملية التسليح الحتمية هذه الثقافة إلى مدلول آخذ فى الانكماش يبدأ فى أن يكون شبيها بفرقعة صوتية ، وبمجرد انتشار هذه الفرقعة الصوتية تتخذ دور الثقافة كما يقول بودريلار . (١٩٨٨ ص ١٦٦) وإذا أصبحت هذه الفرقعة الصوتية مرتبطة بثقافة ما باستبعاد كل علامات الثقافة الأخرى يصبح تسليعها كاملا حتى تبدأ العملية من جديد فى تحويل معنى الثقافة ثم تقليصه إلى كيان جديد يمكن تسويقه ويمتلك قيمة الحداثة .

هناك عامل اعتراف مرتبط بهذه العلامات " الغربية " ، بمجرد الاعتراف بهذه العلامات " يتم فهمها " ولكنها بذلك تفرغ من أى مغزى لها كاختلاف . وبينما تعد العلامات التى تميز ثقافة فى شكل " لغة إشارات دولية " مفيدة إلى حد ما فإنها تصبح لا معنى لها سريعا [٢] . ولا مجال للاعتراف بسياسة الهوية فى لغة الإشارات الثقافية هذه رغم أن كل الممثلين يشغلون مواقع ذاتية مركبة . وتدور مهرجانات الفنون بالأعمال الفنية فى جميع أنحاء العالم للاستفادة بالاستثمار إلى أقصى حد ولتحليل المخاطرة ، ونتيجة ذلك إطعام الجمهور بوجبة مسرحية عامة نسبيا تحظى بقبول عالمى . وينتج عن استغلال المهرجانات للفن والثقافة ، كما يقول أدورنو ، جيل من القوقعة الثقافية . ويقول أدورنو :

" يحتضنها ويشرف عليها منظمة شاملة ... ويطرد المنطق الإدارى الذى يحكم المهرجانات ويرشدها الاحتفالية منها . ويتمخض عن ذلك تكثيف فن الجرافيك الذى ليس بمقدوره الفرار من ملاحظة الأعصاب الأكثر حساسية الموجودة فيما يسمى بالعروض الثقافية والموجودة حتى فى عروض الطليعيين . وفى محاولة للحفاظ على إحساس بالتناقض مع التنظيم المعاصر لا يزال يسمح للثقافة بالسفر فى عربة الفجر . وعربات الفجر تدور سرا فى قاعة موحشة وهى حقيقة لا يلاحظونها هم أنفسهم".

(Adorno 1991 : 102)

بينما يعد تصوير أدورنو للمهرجانات تصويرا قاسيا يضطر الفنانون عامة إلى مواصلة التمثيل فيها لأسباب اقتصادية. فالطبيعة القاسية للعرض تجعل الأسواق والجولات والدعم ضروريا للبقاء . ولا تزال المهرجانات مزدهرة على حساب الفن المحلى الذى لم يصبح بعد جزءا من دائرة التجوال الدولية . وتشرع معظم مهرجانات الفنون فى تقديم العرض البيثقافى- كفترينة عرض- كيفية تقاطع الثقافات وتفاعلها ، ولكن الهيكل المالى لأى مهرجان وما ينجم عن ذلك من تسليع للأشكال الفنية تهدد أفضل النوايا الرامية إلى دعم البيثقافية .

تبين العروض الموجودة فى الأسواق الدولية والتى نصفها فى الأقسام التالية نزاعا بين اثنين على الأقل من السياقات الثقافية من جهة والأداء الجسدى الظاهر من جهة أخرى . وتساعدنا جهودنا فى تحديد طبيعة هذه النزاعات على رسم محيطات مهرجانات الفنون والعرض الدولى وخاصة كيفية تأثيرها على الإنتاج والتسويق وتوزيع العروض النسائية البيثقافية . ويبدأ التحليل التالى بمشكلات توزيع وتأطير عروض الجسد النسائى العارى فى السوق الدولية وهو

عرض بالضرورة بيثقافى . ونواصل إضافة سياقات خصوصية ثقافية مختلفة ومواقع عرضية تجسد الجدل القائل إن النساء اللاتى يمثلن فى السوق الدولية يواجهن دائما خطر الحظر .

تأطير العرض فى سوق دولية

يوتوبى وآنى سبرنكل

تعارض العرضان الموصوفان فى هذا الجزء مع الوسط الثقافى للمهرجانات التى قدمتا فيها ، فتحدا الافتراضات الثقافية عن الجسد النسائى. علاوة على ذلك اشتمل العرضان على فنانات اخترن توظيف ممارسات جسدية صريحة . لم تكن فرقة " يوتوبى " الفرنسية المؤلفة من خمسة رجال وامرأة واحدة مستعدة لاستقبالها . جاءت الفرقة بمسرحيتها التى تقدم فى الشوارع وتحمل عنوان "الملونون " إلى مهرجان أديلايد عام ١٩٩٢ عقب موسم ناجح فى مهرجان بيرث والذى أقيم قبل مهرجان أديلايد بعدة أسابيع . يستخدم عرض الفرقة طلاء جسديا ملونا أو الرغوة ليلفتوا الانتباه إلى الجسد التمثيلى . وبالنسبة إلى هذا العرض كان الممثلون ، الذين قدموا هذا العمل فى جميع أنحاء العالم ، قد غطوا أجسامهم بالكامل بطلاء جسدى سميك وملون بألوان مشرقة وارتدوا رداء على شكل حرف G وفى عرضهم سار أعضاء الفرقة فى مناطق عامة متعددة فى وسط أديلايد مقدمين عرضا صامتا ورزينا لمدة تقارب ٩٠ دقيقة تركوا خلالها "آثارا " بشرية مثل بصمات اليدين والقدمين لتعزيز إعادة النظر فى الإنسانية والسلام بعد انتهاء العرض .

فى العرض الأول فى وسط مدينة أديلايد ألقى القبض على الممثلة ماريام بريجنت " لأنها آتت فعلا فاضحا فى الطريق العام". (*The Advertiser 1992a : 1*)

لأنها كانت مكشوفة الثديين . ألقى القبض أيضا على أحد الرجال أعضاء الفرقة وهو ريمون بلار لأنه أعاق رجال الشرطة ومنع عملية اعتقال الممثلة ومزق ملابس شرطى . التهمة الثانية كانت تلطيخ ملابس رجال الشرطة ببعض الطلاء الجسدى الذى كان على جسد بلار أثناء اعتقالهم له . اعتقل بلار بسبب تصرفاته بينما اعتقلت بريجنت لتعرية جسدها . شكا رجال الشرطة ، الذين اعتقلوا أيضا عددا من الجماهير ، من الفرقة ، كما تجاهلوا مدير خشبة المسرح الذى كان فى كامل ملابسه وكان يحمل جهازًا لاسلكيًا وحاول دون جدوى التدخل لمنع القبض على أعضاء الفرقة . وبذلك بات الاتصال بين المهرجان والشرطة مستحيلا تقريبا . وبخصوص التحذير المسبق ، تعجب روب بروكمان المدير الفنى للمهرجان عام ١٩٩٢ عقب اعتقال عضوى الفرقة من أنه لم يشعر بأن هذا التحذير ضرورى قائلا " لأنى لم أكن أتوقع أن يتم القبض على أى من أفراد الفرقة فى أسوا الاحتمالات " . (*المرجع السابق*)

كان أفراد الفرقة قد واجهوا صعوبات مع القانون مرة واحدة من قبل فى عرض قدموه فى كندا حيث ألقى القبض عليهم بتهمة السلوك الفاضح وأدينوا . فى أديلايد أسقطت التهم فى اليوم التالى . وأثار الممثلون الضيوف على المهرجان مخاوف إزاء احتمال تعرض العروض الأخرى المشاركة فى المهرجان للرقابة .

لا يتم تطبيق القانون على جميع حالات تعريةصدور النساء فى أديلايد .
ينص القانون على ضرورة أن تطلى الممثلات صدورهن عند المشاركة فى أعمال فنية لأن الطلاء يخفى النهدين . ولكن لا يلقى القبض على النساء الأبورجينيات، وهم السكان الأصليون لاستراليا ، ولا يطلب منهن تغطية صدروهن أو طلاءها حين يقدمن عروضا فى أديلايد (وهو أمر متكرر الحدوث) ويبدو أن القانون الذى يطبق على النساء الأبورجينيات يطبق بشكل مختلف على النساء اللاتى لا ينتمين لنفس السكان . فالمرأة الغربية التى تحاول الخروج بهذا المنظر إلى الشارع تعتبر امرأة غير فاضلة. المأزق البيثقافى هو أن عرض نساء الأبورجينيات صدورهن فى العلن يبدو مقبولا بينما جسد بريجنت العارى تهمة حين يحيط بكلا الجسدين حدود العرض .

مكان العرض هو معضلة هذا المثال والتعارض قائم بين الوسط الثقافى (وسط مدينة أديلايد) والفضاء " الثقافى " (مسرح أو منطقة عرض مغلقة تفرض رسوما) حول تمثيل جسد بريجنت العارى . لو كانت بريجنت تمثل فى فضاء يحمل عنوان " ثقافى " لما القى البوليس على الأرجح القبض عليها لأن جسدها انطوى على عرض سالب لجسدها يمكن إعادة إدراجه فى " الثقافة " تحت بند الحفاظ على النظام (الرجالى) الاجتماعى التقليدى . ومن المرجح أن تتم قراءة عرضها خارج إطار مسرحى على أنه خروج على النظام الاجتماعى . ولو كانت قد ظهرت فى فضاءات وسط ثقافى آخر ولم تكن تمثل لربما اختلف رد الفعل ، ولو كانت تأخذ حمام شمس على أحد شواطئ أديلايد لربما تجنبت تدخل البوليس لأن القواعد التى تهدد النظام الاجتماعى الرجالى والمتعلقة

بتعرية الجسد لا تنطبق على الممثلة حين لا تمثل دور جسد عار . وكون نساء الأبورجين الممثلات لا يلفتن انتباه الشرطة فهو أمر يشير إلى أنهن يفيدن عن وجود علاقة مختلفة ولا تهدد الفضاء العام و " الثقافة " والعرض . لقد اعتبر خرق فرقة " يوتوبى " لحدود الفضاء " الثقافى " على أنه خرق لحدود القانون أيضا وخاصة عرض جسد نسائى عار .

عروض آنى سبرنكل أكثر كشفا للجسد من عروض " يوتوبى " وتدرك سبرنكل أنه يجب عليها اتخاذ كل الحذر لضمان عدم مصادرة عرضها حتى لو قدم على المسرح . تشتهر سبرنكل فى جميع أنحاء العالم بتقديم المتعة ، وقد تجولت جميع مهرجانات الأعمال الفاضحة بعد الحداثة لما يقرب من عشر سنوات ، ومن بينها مدينة أديلايد عام ١٩٩٦ . ويشتهر عرضها بمشهد خلاعى تدعو خلاله أفراد الجمهور إلى حافة الخشبة ليروا جسدها بمساعدة أضواء المصابيح التى يحملها عمال . المشهد الأخير أيضا كريه . تقلد سبرنكل حالة الشبق على المسرح فيما تسميه لحظة التطهر الطقوسى الجماعية والتى " يشارك فيها " الجمهور بهز أكواب ورقية فيحدثون أصواتا . تشرح سبرنكل هذا المشهد فتقول إن مشهد سبرنكل وقد " صمم لتجاوز السلبية وتقديم اتحاد شاف من خلال الإيجابية، وهو تبادل يتحقق فى عرض من اللذة الذاتية " .

(Schneider 1997 : 58)

تزعم سبرنكل أن أعمالها هدفها تعليم الجمهور فن المعاشرة الزوجية ، وهذا يقتضى الصراحة الجسدية والصراحة عن تجربتها فى البغاء وعن الملذات التى

يمكن للبشر أن يجنوها من أجسادهم . وبالنسبة إلى شنايدر ؛ تعد الرابطة بين الفن والأعمال الفاضحة هى أهم جوانب عرض سبرنكل :

" إنها " الرابطة " المسيسة بين فن المعاشرة الزوجية والحساسية والقوة وهى رابطة نكاد لا نراها - خارج حدود الرؤية لمجتمع تأقلم على الحفاظ على منظور بالحفاظ على التمييز بين المعاشرة والسياسة ، والطبيعة والثقافة ، أو الأعمال الفاضحة والفن" .

(المرجع السابق ص٧٧)

أعمال سبرنكل بلا شك مثيرة للجدل فى عرضها العام للجسد النسائى من الداخل فى الاصطدام الحادث بين الأعمال الفاضحة والمحرمات الواضحة بخصوص البغى كفنانة والفن " نفسه " . وبذلك تؤيد سبرنكل التعارض القائم حول الفضاء فهى تمثل فى مسرح ولكنها تعرض جسدها من الداخل والخارج بطريقة تواجه بها التصورات التقليدية للمشهد المسرحى فى حالة سبرنكل ، فإن تسمية عرضها " فنا " (فى سياق الفن الرفيع أو " الثقافة ") تتحدى قواعد التمثيل النسائى .

تدرك سبرنكل أن عروضها يمكن أن تؤذى المشاعر وكى تتحايل على الرقابة وعلى أية إهانة لأعضاء الوسط الثقافى تصدر مذكرات توضيحية مهمة للمقدمين فى المواصفات الفنية بخصوص عملها قبل العمل بوقت كاف حتى لا يساء تقديم عملها ولئلا يفاجأ جمهورها مفاجآت غير سارة . ولتجنب الرقابة ولتقليل مخاطر توقف جولاتها تصدر سبرنكل تعليمات مفصلة لكل جهة تقدم

فيها عروضها عن كل ما يتضمنه عرضها وخاصة المسئوليات التى يجب أن يقبلها المنتجون وشركات الدعاية والإعلان لتنفيذ عملها . وتناقش شركة الدعاية التعليمات بعناية مع المقدمين فى كل مكان موقع تمثيلى . وتوضح سبرنكل أن عروضها ليس الهدف منها دغدغة المشاعر ، فالذى يحضر بهدف الإثارة الجنسية سيشعر بالإحباط . وتنصح المحافظين بعدم الحضور حتى لا تؤذى مشاعرهم (مقابلة ١٩٩٨) . وتتم إدارة العرض كاملا إدارة جيدة قبل وقت كاف من وصول سبرنكل إلى المدينة . هذه الإدارة لعمل سبرنكل ، وخاصة تمثيل جسدها وعرضه، يحول تسويق العرض من مجرد " ترفيه بإعادة توزيع عمل من الأعمال الفنية إلى قطعة فنية تخضع لإشراف محكم تم عزلها حتى عن جسد سبرنكل العارى . وتعد الإدارة المحيطة بعرض " الأعمال الفاضحة فى فترة ما بعد الحداثة " سندا للأبعاد التمثيلية والفنية لعملها .

وتجتذب كراهة عروض سبرنكل انتباها أكبر من العروض نفسها . فهناك فرصة للعناصر المحافظة المحلية لكى تمنع تقديم عرض سبرنكل ، تلك العروض التى يرفضها الجمهور غاضبا مستجيبا لاستفزاز وسائل الإعلام له بأن هناك جوانب أكثر أهمية وأجدر بالنقاش من هذه العروض . وبالمثل تورطت وسائل الإعلام فى إساءة تمثيل سبرنكل وإثارة السخط فى كل مكان تقدم فيه أعمالها بغض النظر عن مدى وضوح مواصفاتها الفنية .

هناك دائما إمكانية استمتاع سبرنكل بهذه الكراهة عندما تكون الدعاية جيدة. ومع ذلك فإن كلا من سبرنكل و " يوتوبى " مثالان يوضحان أن محاولات

النساء السيطرة على تمثيل أنفسهن فى العرض خاضعة لسلطات خارج مجالهن الفنى . هؤلاء النساء أحرار فى التمثيل طالما طلبت المهرجانات منتجا ، ولكنهن غير أحرار تماما فى العمل بالطريقة التى يرغبنها لأن أعمالهن تتحدى القيم المتعارف عليها فى العرض التقليدى للجسد النسائى .

ليست كل الممثلات قادرات على السيطرة على تمثيل وطبيعة العرض الذى يشتركن فيه حتى إلى هذا الحد . وينتقل القسم التالى من هذا الفصل من سوق الفنون المرئى إلى السوق السوداء لمخاطبة مجموعة من الممثلين الذين نادرا ما تناقش أعمالهم فى إطار الفن ويتم غالبا إخفاء هذه الأعمال عن الانتباه الدولى.

النساء المهرّبات

سبرنكل ويوتوبى مثالان على قدرة الوسط الثقافى على التدخل فى بناء "الثقافة " الرفيعة التى تكسبها المهرجانات أهمية حين يتم تصور أن الجسد النسائى العارى قد وضع فى غير مكانه . أما المثال التالى فيقلب الموقف رأسا على عقب . فالراقصات اللاتى يتم تهريبهن فى جميع أنحاء العالم بتأشيرة راقصات يقدمن أعمالا يقال عنها إنها قد وضعت فى المكان الصحيح بعيدا عن الأنظار فى أحياء " الضوء الأحمر " وهن للبيع " للبالغين الجاهزين " . تتمكن الممثلات من تجنب الرقابة التى تصطاد ممثلات أخريات فى عالم الفنون البيثقافية لأن السلطات تظن أنهن قد وضعن فى المكان الصحيح . وعروضهن تلتزم بالقواعد الحاكمة للوسط الثقافى بما فى ذلك تعزيز علاقات القوة بين الجنسين ، خاصة حين يتحكم صاحب العمل فى كل تصرفات الممثلة ، بل ويصل

الأمر به إلى امتلاك جسدها . وتقدم آليات سوق العروض الدولية قنوات "للثقافة " للتآمر مع الوسط الثقافى لاحتواء الإطار التمثيلى لهؤلاء النساء ولأجسادهن . نحن لا ننوى تتفيه محنة هؤلاء الممثلات (اللاتى ينزلقن إلى حرفة البغاء تحت ستار الرقص الشعبى) ؛ بل ننوى إثارة مناقشات عن الأطر التنظيمية للنساء اللاتى يمثلن فى الأسواق البيثقافية وتسليع الثقافات والبشر .

يتم اصطياد النساء المهربات [٣] (اعادة) فى بلدان غربية عن طريق الهويات (المزورة) والفاقة والثغرات القانونية ووسائل الإعلام غير المهتمة . ويتم التغاضى عنهن عادة من جانب الأجهزة الاجتماعية والقانونية لأنهم قد راعوا من الناحية الشكلية القواعد القانونية التى تحكم الفرق الفنية الدولية التى تتجول فى جميع أنحاء العالم [٤] . وإلى حد استخدامها من جانب الفنانات ، يمكن وصف سوق الفنون العالمية بأنها جناح شرعية لتجارة دولية منتشرة فى النساء يمكن أن تدر أرباحا تفوق تهريب الأسلحة أو المخدرات ، وهى بالطبع أقل خطرا على المهربين.

(Skrobanek Cited in Circles Against Sextrafficking 1997 : 3)

وإذا كانت برونهليد فاجنر أو بورشيا شكسبير على قمة الهرم الفنى الغربى فإن الراقصة المجندة من خلال السوق السوداء بتأشيرة راقصة تحتل مكانا (دون رغبة منها غالبا) على الطرف النقيض من السوق . وبينما تواصل التجارة الدولية البيثقافية شراء وبيع المنتجات البيثقافية فى سوق عالمية فإن هناك

نشاطًا تجاريا متناميا فى الحركة الدولية لعدد من الممثلين أكبر من العدد المشارك حاليا فى المهرجانات الدولية للفنون . يستخدم السوق الدولية لتهريب النساء نفسها اللغة والقنوات التى تستخدمها أسواق الفنون الدولية التى تتاجر فى العروض البيثقافية " المشروعة " لأن النساء المهربات يتم توظيفهن كراقصات ويسافرن حول العالم بتأشيرات ممثلات .

المرأة المهربة النمطية فقيرة . ويقال لها إنها موظفة لتقديم إما رقص شعبى أو باليه. ولا تفعل اللجنة الممتحنة شيئا سوى فحص جسدها العارى. تسافر الفنانة الشابة بجواز سفر مزور " باسم مسرحى " جديد . بمجرد وصول الفنانة إلى وجهتها تتم مصادرة جوازها ويقال لها إن الرقصة المطلوبة الآن هى "الإستريبتيز " ، وإن البغاء أيضا مسألة جوهرية ، وإن مرتب الشهور الثلاثة الأولى سيحجز لسداد تكاليف السفر . ربما لا تعرف الفنانة بأى بلد نزلت ، وربما لا تجيد لغة هذا البلد ، ولا تعرف بالطبع بمن تتصل كى يساعدها . وإذا كانت قد وصلت إلى هذا البلد بأوراق سفر مزورة فربما لا تستطيع سفارتها مساعدتها أو ترحيلها إلى بلدها . وبالتالى تعتمد على صاحب العمل اعتمادا كاملا . ظهرت أربع موجات من تهريب النساء : الأولى من آسيا (وبصفة أساسية من تايلاند والفلبين) ؛ والثانية من أمريكا الجنوبية (وخاصة الدومينيكان وكولومبيا) ؛ والثالثة من إفريقيا (خاصة من غانا ونيجيريا) ؛ والرابعة وهى الأحدث من أوروبا الوسطى والشرقية (برنامج معلومات الهجرة ١٩٩٥ ص٧) .

أدارت إحدى وكالات المواهب الفنية الكبرى ، وتحمل اسم " المسرح الدولى من روتردام " ١٢ ناديا فى هولندا وبلجيكا وأسبانيا ، واستوردت ما يزيد على ثلاثة

آلاف امرأة فى الفترة بين ١٩٨٦ و ١٩٩٢ . " استخدمت وكالة المسرح الطريقة المطبقة فى كل أوروبا وهى منح النساء تصاريح عمل قانونية بصفتهن فنانات وهى الوثائق نفسها التى يحصل عليها برنس ومادونا كى يقدما أعمالهما بالخارج" .

(De Stoop 1994 :7)

فى سويسرا تعتبر رقصة " الجوجو " هى " الحرفة الوحيدة لنساء العالم الثالث " التى تؤهلهن للحصول على تأشيرة (المرجع السابق ٥٢) . فى اليابان تطلب طائفة الفلبينيات (وهى أكثر الطوائف العرقية تمثيلا بين الراقصات المهربات) سجلا معتمدًا للفنانات يثبت حصول الفنانة على برنامج فى الرقص .

(Philippine Daily Inquirer 1997 : 13)

فى معظم بلدان العالم تعتبر القوانين المتعلقة بالنساء المهربات غير كافية لحماية النساء المتهربات من النظام لمحاكمة المهربين ولمنع تهريب المزيد من النساء . يعترف تقرير المنظمة الدولية حول التهريب والبغاء (مايو ١٩٩٥) بأن الحجم الحقيقى صعب تأكيده لأن عددا قليلا من النساء يبلغن الشرطة بموقفهن. وحين يبلغ السلطات أمرهن تخشى النساء توجيه اتهامات للمهربين خشية انتقامهم من عائلاتهن. علاوة على ذلك تعد العقوبات التى تفرض على المهربين خفيفة ونادرا ما تصدر أحكام بالإدانة . ويرجع السبب فى هذا إلى أن بلدانا كثيرة ترحل الضحايا فورا فتفقد شهودا قيمين .

(Migration Information Progromme 1995 : 2)

ترى الجهات المسئولة عن تنفيذ القانون أن تهريب البشر قضية ليست ذات أولوية. الاستثناء لهذه القاعدة هى بلجيكا التى عدلت قوانينها حتى بات يطلب من النساء اللاتى يحملن تأشيرات فنانين للحصول على تأشيراتهن شخصيا كما أعطين كتيبا يشرح شروط التأشيرة والحقوق المترتبة عليها . وقد أوقف هذا التعديل وحده تقريبا طلبات الحصول على تأشيرات فنانين فى بلجيكا (المصدر السابق ص٢٣) ومنذ ذلك التاريخ بدأت كل من سويسرا وهولندا محاولات لتقليد بلجيكا .

وتلعب الثقافة والاختلاف الثقافى دورا مهما فى العروض التى تظهر فيها النساء أجسادهن والتى تُجبر فيها النساء المهربات على التمثيل . وبينما قد تتحكم راقصات الملاهى الليلية ، إلى حد ما ، فى عروضهن فى بلادهن فإنهن يفقدن هذه السيطرة ، بل السيطرة على حياتهن حين يتم تهريبهن إلى بلد آخر ويلعبن أدوارا فى الثقافة الأخرى . ولم تعد الأجسام التمثيلية المعروضة للجماهير هى أجسادهن . ويواصل التبادل البيثقافى للنساء الأجنبيات اجتذاب انتباه المهربين لأن الثقافة المستوردة تلقى رواجا فى أوروبا وغيرها من الدول الغربية واليابان [٦] . وتمثل التجارة الدولية فى النساء اللاتى يتم توظيفهن كراقصات أسوأ سيناريوهات التسليع فى العروض . إذ يمكن أن يصبح " البشر " وحدات فى سلعة ثقافية مستوردة وذات قيمة لا أكثر . بل هم سلع " قابلة للتحويل " والاستبدال " بسلعة أخرى من نفس بلد السلعة الأولى " . ويحدث بذلك أبعد تسليع للثقافة تحت غطاء من التبادل الثقافى. وتم تجاهل تحذير كوبيتوف بخصوص المتاجرة فى البشر والذى استخدمناه كافتتاحية لهذا الفصل.

ويبدو أن هناك قلقا قليلا إزاء العار المرتبط بالمتاجرة فى البشر حين يكون العائد الاقتصادى مربحا . فى الحقيقة إن بعض المهربين يضعون فى حسبانهم بعض الاعتبارات الإنسانية فى عملياتهم . فقد أبلغ مدير أحد الملاهى الليلية فى هولندا ستوب قوله " عنده عشر فتيات من الدومينيكان وأعتبر ذلك معونة تنموية" .

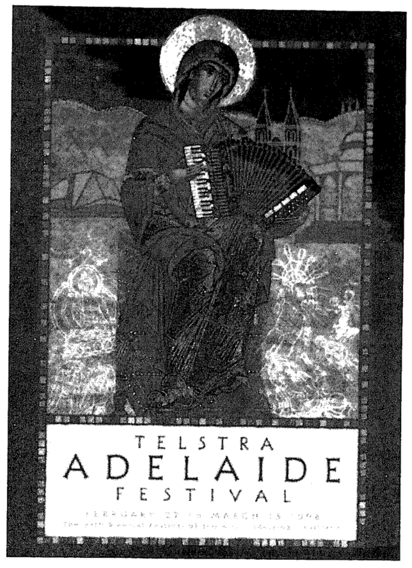
(De Stoop 1994 : 50)

وزعم مهرب دومينيكى للنساء القول " بفضلى صار لمئات البنات الآن حياة أفضل وسوف أواصل إرسالهن إلى هنا (أوروبا) طالما استمرت حكومة الدومينيكان فى اتباع سياسة الفقر والجوع " .

(المصدر السابق ص٥٠)

إذا نظرنا إلى الصمت المنتشر والمرتبط بتهريب أجساد النساء فى مقابل الغضب المرتبط بالفنانات الموظفات " لممارسات الجسد العارى فى عروض الفن الرفيع ، سيبدو أن أعمال سبرنكل ويوتوبى تعتبر أكثر تهديدا للنسيج الاجتماعى من التهريب المنتشر للنساء تحت ستار العرض . إذ تحكم النساء وسيطرتهن على هذه الممارسات داخل مجال " الثقافة " تعرض للرقابة . وإذا وجهن لاستخدام هذه الممارسات داخل أحياء " الأضواء الحمراء " فإنه يتم التفاوض على هذا بطريقة تتعارض مع المهرجان وخطته التسويقية . وحاول مشاركون من مناح مختلفة تنظيم الخطابات المحيطة بتسويق الفنون وبالتنوع الثقافى وبالفرص المتاحة أمام النساء لتصوير أنفسهن فى الفن .

الصورة التى يستخدمها أى مهرجان للدعاية ولبيع فعالياته يتم اختيارها بعناية مع وضع اعتبار للجمهور والعروض وطبيعة المهرجان نفسه . اختارت آرشر صورة نسائية عزت إليها موقفا ذاتيا فهى السيدة مريم البتول البيزنطية جالسة تعزف آلة الأكورديون . شأنها شأن صورة المرأة العارية فى الغرب ، تشير التمثيلات الأيقونية للسيدة مريم البتول محاولات احتواء مكان المرأة فى النظام الاجتماعى، بل تشغل هذه الصورة مكانا أكبر من صور المرأة العارية . ينبع ولع آرشر بالصورة من اهتمامها بعذراء جود الوب من بلدان أمريكا الوسطى والجنوبية والمرتبطة بالمهرجانات والاحتفالات .



معلق مهرجان أديلايد تلسترا ١٩٩٨

" هذه العذراء ليست أما ولم يكن المسيح معها أبدا " (مقابلة ١٩٩٨) وبتعزيز من موقف ذاتى لا يقدمها بالضرورة كأم لهذه العذراء وجود ومكان بغير يسوع . لقد لخطت حيوية عذراء جود الوب نوع المهرجان الذى كانت تخطط له آرشر .

اكتسبت الصورة المقدسة مغزى دنيويا عن طريق آلة الأكورديون وهى آلة ظهرت فى كثير من فعاليات المهرجان عام ١٩٩٨ . وتعتقد آرشر أن أصالة الصورة لم تتهدد بهذا التعديل الذى تم باستخدام الكمبيوتر . وقد بُنى تصميم الصورة على فهم لعصر ما بعد الحداثة الذى يسمح باستعارة الصور من عصور وثقافات مختلفة ، وشعرت آرشر بأن انتماءها للغرب خولها الحق فى امتلاك الصورة دون مخاوف من مواجهة اتهام بالسطو على ممتلكات الآخرين الثقافية[٧]. حملت الصورة إشارات مختارة بعناية عن أديلايد واستراليا وحملت أيضا صور الشخصيات تمثل ديانات أخرى فى الخلفية [٨] .

بعد ظهور الصورة وفى منتصف انتخابات عامة ساخنة أثار المعلق غضب الكنيسة الأرثوذكسية اليونانية بحجة أنها دنست أيقونة تتمتع بمكانة مقدسة أو على الأقل أخرجتها من سياقها .

ركز النزاع على الطبيعة المقدسة للأيقونات ، فالمعروف أن الصلوات تقام عند كل ضربة فرشاة فتتحول الصور إلى صور مقدسة وليست مجرد صور للزينة . واعترضت الكنيسة الأرثوذكسية اليونانية أيضا على إزالة يسوع الطفل من الصورة وخاصة استبداله بآلة موسيقية . وساد شعور بأن استبدال الطفل بآلة موسيقية ، وخاصة هذه الآلة لارتباطها بالموسيقى الشعبية ، سخرية من الكنيسة

وامتلأ مكتب المهرجان بخطابات (كثير منها من طلاب المدارس منسوخة من خطاب واحد) وركزت وسائل الإعلام على هذه القضية لعدة أسابيع . وانضم مسئولون كنسيون من طوائف أخرى لهذه الحملة الغاضبة [٩] . وهددت بعض الجهات التى شعرت بالإهانة باللجوء إلى العنف ضد موظفى المهرجان (AN 5 b 1997) ، بالإضافة إلى تحطيم الزجاج الذى توضع الصورة داخله .

(Harris 1997 a : 23)

غير أن هذه التهديدات لم تنفذ . الجهة الأخرى التى رغبت فى مهاجمة المعلق والمهرجان وآرشر وسجل الحكومة الليبرالية الحافل بالبيثقافية هى حزب العمل وخاصة ساسة الحزب الذين يشغلون مقاعد هامشية لها شعبية واسعة تتألف من الاستراليين ذوى الأصول اليونانية . أصبح المعلق بسرعة قضية انتخابية . وفى إحدى حلقات محطة ضيوف على الهواء حث مايكل أتكينسون– المدعى العام فى حكومة الظل والمتحدث باسم المعارضة للشؤون العرقية والبيثقافية– الاستراليين الجنوبيين على مقاطعة المهرجان وعلى تسجيل غضبهم. (*AA 1997 5*) ورفضت وزيرة الفنون دى ليدلو الانحناء للضغوط داخل حزبها بإزالة الصورة.

واستخدمت محطة ضيوف على الهواء هذا الجدل الدائر فى تشويه صورة آرشر والمرأة الأخرى واللتين ارتبط اسمهما بالمعلق وأجرت محطة أخرى مسابقة معلقات بها اقتراحات متكررة بوضع معلقات تحتوى على صور مهينة لآرشر وليدلو وزيرة الفنون . تزامن ظهور المعلق مع عرض فقرة سحاق شاركت فيها

آرشر على التليفزيون تحمل عنوان " الهاربة " . ميول آرشر الجنسية كانت سببا آخر لمهاجمة البوستر مما دفع المحطة الإذاعية إلى الدعوة لتصميم معلق يحمل عنوان "سحاقية بعض الوقت" لتقديمه كمعلق بديل .

(DN 1997 b 5)

وتم الوصول إلى حل وسط مع أكثر القطاعات تضررا . فقد اجتمع أسقف الكنيسة الأرثوذوكسية اليونانية مع مدير عام المهرجان نيكولاس هيوارد ورئيس مجلس مهرجان أديلايد الدكتور إيد تويدل للوصول إلى رأى جماعى وبسبب الطبيعة الأبوية للكنيسة قررت إدارة المهرجان (بموافقة آرشر وفى ظل الظروف الراهنة) أنه فى مصلحة الجميع ألا تحضر آرشر الاجتماع الرامى إلى الوصول لحل وسط . رفض المهرجان طلب الكنيسة بسحب المعلق ولكنه وافق على عدم لصقه فى المدينة وعلى عدم استخدامه كوسيلة من وسائل الدعاية للمهرجان حتى فى الكتيب الخاص بالمهرجان . وتم الاتفاق على أن يظل المعلق معروضا للبيع (ولا يوزع مجانا) فى شكل معلقات أو لافتات على شكل حرف T واستمر برنامج المهرجان دون أى تأثر بما جرى .

وإذا ما وضع عدد المشاركين فى الجدل فى الحسبان ، لا عجب أن نجد جدليات متعددة ومتنافسة مع بعضها البعض بما فى ذلك الحركة النسوية والتنوع الثقافى وما بعد الحداثة . ربما كان أكبر هذه الجدليات المتضاربة هو مكان ما بعد الحداثة فى المناقشات التى دارت مع الكنيسة الأرثوذوكسية اليونانية التقليدية . وعلى عكس ابتداع الأيقونات لم تكن هناك طقوس تم

تمثيلها فى التمثيل الدنيوى الذى أصبح معلقا . وكان يجب أن يجعل غياب القداسة المعلق مقبولا فى عيون الكنيسة الأرثوذوكسية اليونانية ولكن الكنيسة رفضت هذه الحجة . ورفضت الكنيسة أيضا قبول حجة آرشر بأن ما بعد الحداثة خولتها حق اختيار الصور المناسبة من التقاليد الثقافية الغربية . بالنسبة إلى البعض عملت آرشر فى أسوأ تقاليد ما بعد الحداثة والحركة النسوية الغربية متجاهلة أية حقوق نشر ثقافية تتعلق بصورة مريم . هذا النزاع بين ما بعد الحداثة ومشاعر ما قبل الحداثة لا يجد حلا وسطا [١٠] .

المناظير المختلفة للتنوع الثقافى وكيفية ضمان الحساسية الثقافية فى بيئة متعددة الثقافات قد توحى بأهمية إجراء مشاورات بين الجماعات العرقية ، بما فيها طلب إذن باستخدام صورة من جماعة أخرى . ولكن هل يجب التعرف على أصالة ثقافية ما بهذه الطريقة فى كل مناسبة ؟ لم تتشاور آرشر مع الكنيسة الأرثوذوكسية اليونانية فى مراحل تصميم المعلق لها أسباب التالية كما تقول :

> بادئ ذى بدء اخترت الصورة من كتاب للأيقونات البلغارية . لم أجد ما جعلنى احس بانى يجب أن اتحدث للكنيسة الأرثوذوكسية اليونانية . وحتى لو وجدت هذا لربما تحدثت لأناس آخرين . فهذه الكنيسة منقسمة فى أستراليا . أحد الجانبين لم يثر أية مشاكل على الإطلاق كان من الممكن أن أسال ألف سؤال ... وربما جرحت مشاعر شخص ما أو جماعة ما لأنه فى مثل هذا المجتمع المتنوع العناصر من المستحيل أن تعرف مشاعر من ستجرح .

(مراسلات شخصية مع المؤلفين ١٩ يناير ١٩٩٩) [١١]

فضلت آرشر تبنى اتجاه رجعى فى النزاعات التى تميز حتما مجتمعا بيثقافيا، وتقول فى مقابلة أجريت معها عام ١٩٩٨ " سوف يرتكب الناس فى

النهاية أخطاء ، ولذلك فالذى استمر فى التركيز عليه هو كيفية حل النزاع الحتمى " .

يثير الجدل الذى دار حول المعلق قضايا أكبر حول ما إذا كانت الثقافة نفسها يمكن أن تحفظ كحقوق . بينما زعمت آرشر أنها اتخذت موقفا هدفه حل النزاع أصر الآخرون على أن الثقافة " مملوكة " لمن كونها . ورجع كثير ممن تفاعلوا مع قضية المعلق إلى الفتوى التى صدرت ضد سلمان رشدى كمثال على ما كان يمكن أن يحدث لآرشر لو كانت استخدمت صورة إسلامية . الخطر الكامن فى هذا المثال رجع إلى الطوائف المحافظة فى الدين الإسلامى ولكنه كان موجها ناحية آرشر نفسها وسياستها ونوعها وميولها الجنسية . واختارت مناقشات عديدة أخرى المقارنة بين الجدل الذى دار حول معلق آرشر وما كان يمكن أن يحدث لها لو كانت قد اختارت قدسا أبورجينيًا بدلا من صورة البتول مريم . ورغم أن الأبورجين لا يزالون يستخدمون فى ترويج السياحة الاسترالية قال كثيرون إنه لو كانت الصورة أبورجينية لسحبت هذا الرأى المضلل الذى يفترض أن الحساسيات الثقافية فى الأبورجينية والمسيحية متبادلة . الصلات بين النظم الثقافية والروحانية وآليات الوصول والسيطرة محفوفة بالصعاب . ومن بين الأسئلة المثارة هو ما إذا كان شخص أو جماعة بإمكانه السيطرة على حقوق الثقافة ، وكم يتبقى من المعارف المرتبطة بالثقافة فى متناول العامة وكم منها خاص ؟

ثقافات سكان أصليين متنوعة حول العالم وراغبة فى الحفاظ على سيطرتها على دينها ومعارفها السرية ... الخ تتحول إلى قوانين حقوق نشر لضمان خروج

ما تبقى من معارف هذه الثقافة أو تلك إلى متناول العامة . بينما يتعاطف مايكل براون مع أهداف ثقافات السكان الأصليين فإنه يشير إلى هذه المشاكل برده التالى :

> رغم أن هذا المنطق المستخدم لحماية الثقافة يبدو معقولا للوهلة الأولى ، بعد تفكير يبدأ المرء فى التساؤل إلى أين يمكن أن يذهب بنا الحظر القانونى "للتتفيه " الدينى أو تدنيس المقدسات . هل سيتعرض المواطنون للعقوبات المدنية والجنائية إذا ما تفّهموا " أى " رموز دينية ؟ هل سيتعرض السكان الأصليون أنفسهم لغرامات أو الاعتقال كمعاملة بالمثل إذا استخدموا صورا مسيحية لأغراض تخصهم ؟

(Brown 1998 : 199)

اعترضت الكنيسة الأرثوذوكسية اليونانية بالتأكيد على هذا النوع من استخدام رموزها الدينية المسيحية . ولكن هذه الكنيسة ليست فى نفس موقف الثقافات الأبورجينية ، ذلك أن رموزها ليست مهددة بخطر التسليع بنفس الطريقة التى تظهر بها الرموز الأبورجينية على الفانلات لترويج النشاط الاسترالى فى الخارج . الكنيسة الأرثوذوكسية جزء من نموذج ثقافى غربى ولكنها أقلية فى استراليا . فهل هى مؤهلة لأن تكون ثقافة ينبغى حمايتها بنفس الطريقة التى تبذل بها محاولات لحماية الثقافات الأبورجينية ؟ يصر براون على أن الأجندات المركبة فى هذا النقاش تزيد القضايا غموضا بدلا من توضيحها . علاوة على ذلك ليست هذه الخطابات المختلفة عن الثقافة والجماليات متساوية، غير أن حملة الانتخابات السياسية نشرت " تنوعا ثقافيا " بطريقة أخلاقية

فاقت بها مكان الأخلاقيات . تبنى التنوع الثقافى وظيفة تنظيمية فى الجدل لأن رجالات السياسة والكنيسة والفنانين خافوا من أن يتهموا بعدم الحساسية الثقافية أو بالتمييز بسبب إمكانية وجود مضامين اجتماعية ومالية . لم يكن هؤلاء يحتفلون بالتنوع الثقافى لأنه هدف اجتماعى ذو قيمة .

واصلت جدليات التنوع الثقافى الاصطدام بالآخرين بما فى ذلك الجدليات النسوية والتى كانت تواجه خطر الإهمال رغم أن المعلق كان يحمل صورة امرأة . جاءت بعض الصعوبة من الآراء المتضاربة حول الأدوار المختلفة التى تلعبها كما يظن الناس السيدة مريم البتول بل النساء كافة ضمنا . كثير من أعضاء الكنيسة الأورثوذكسية اليونانية شعروا بالإحباط بسبب سحب الطفل يسوع من أحضان الأم مريم . بالنسبة إليهم ما مريم إلا أم الإله ، فهى ليست " امرأة " فحسب . سحب الطفل من الصورة يمنح للمرأة الذاتية ، ويوحى بأنها خلاقة فى ذاتها ، وأنها موجودة ومستقلة عن الطفل . وهذا السحب يحول الانتباه من الأم إلى امرأة مستقلة ويرفض وضعها فى المرتبة الثانية بعد الطفل يسوع . تعديل الصورة من صورة أم تحقق ذاتها من خلال أمومتها إلى امرأة تحقق سعادتها من خلال التعبير عن الذات من خلال آلة موسيقية شعبية يوحى بوجود نظام مختلف للتعبير عن الرغبة .

الآلة التى تعزفها العذراء تعطى ارتباطا مختلفا بالرغبة الجنسية وبرغبة متضاربة . استخدام الأكورديون ينشئ ديناميكية مختلفة عن الساكسوفون

وغيرها من آلات النفخ التى تحمل مغزى جنسيا عند الناس والآلات الوترية المرتبطة بالجسد النسائى . قراءة الأكورديون أصعب من حيث تحديد النوع ذكر أو أنثى مما يزيد فرصة قراءة الرغبة فى المعلق على أنها تضارب جنسى . إذا جاز للمرء أن يربط الأكورديون بأحد النوعين من المرجح أن يكون مؤنثا لأن هذه الآلة تعمل على فضاء مغلق ينفتح وينغلق . وبالتالى يمكن تشبيه هذه الآلة بالأعضاء التناسلية للمرأة لا للرجل .

هذه الصورة ، التى تعبر عن استقلال المرأة وذاتيتها ورغبتها ، انتزعت من سيطرة آرشر عليها بمجرد إثارة الجدل . تم فصل المعلق عن مرجعه فى المهرجان خاصة حين قرر مسئولون كنسيون من طوائف مختلفة " تقييم " الصورة ليقرروا ما إذا كانت الصورة تنتهك قوانين الدين والذوق .

أدان قادة الكنيسة الرجال فى أديلايد الصورة ووصفوها بأنها غير لائقة (مراسلات شخصية للمؤلفين ، ١٩ يناير ١٩٩٩) . واكتشفت آرشر أن ما كانت "تعتقد أنه شأن نسائى هو فى الواقع خاضع لسيطرة النساء وهذه صدمة كبيرة للنظام أن يستمر ذلك فى الحدوث حتى الآن . نحن نعلم أن ذلك يحدث فى أفغانستان وفى عدد كبير من الأماكن الأخرى ولكننا نشعر بالأمان " (مقابلة عام ١٩٩٨) . صادر الجدل الذى ثار حول المعلق الطبيعة النسوية للصورة . بالنسبة للنواب المسيطرين على الجدل حجب التنوع الثقافى (المرتبط ارتباطا وثيقا برغبة السياسيين تهدئة الممثلين الأبويين لثقافات الأقلية خلال الحملة

لانتخابية) الحركة النسوية والجماليات معا . القوة التنظيمية للثقافة (فى شكلها المختزل للتنوع الثقافى) حلت محل المزج المعقد لسياسة الهوية ، والمواقف الذاتية المركبة ، والتبادل البيثقافى .

فى كل واحد من أمثلتنا جاء استقلال ذاتية المرأة فى المرتبة الثانية فى النزاعات الدائرة فى سياق ثقافى داخل سوق الفنون والترفيه الدولى. وفى محاولة لتطويق جوانب السوق هذه والتى تتدخل فى الجماليات وذاتية النسوية تحولت نساء كثيرات إلى منظمات دولية للمرأة توفر ساحات أقل انفتاحا وتقوم على الاستهلاك لإنتاج الفن المسرحى وتوزيعه .

هناك أنواع أخرى عديدة من الملتقيات خارج شبكة أسواق الفنون الدولية ومهرجانات الفنون من بينها المؤتمر الدولى لكاتبات المسرح ومشروع مجدالينا . قد يبدو هذا الاتجاه الانفصالى خطوة متشددة غير أن المشتركات فى هذا الاتجاه وجدت هذه الملتقيات منتديات مثمرة للعروض النسائية البيثقافية . يعقد المؤتمر الدولى لكاتبات المسرح جلساته كل ثلاث سنوات منذ عام ١٩٨٨ لتقديم ومناقشة ومشاهدة عروض نسائية بيثقافية . ومنذ بدأ المؤتمر فى بافالو بمدينة نيويورك عقد فى تورنتو وأديلايد وجالوى وأنتج عرضا مشتركا بوسائل تقليدية . كون المؤتمر شبكة قوية من العاملات فى مجال المسرح ويعد فرصة للممثلات ليشاهدن ويتعلمن ويتفاعلن مع ممثلات من عدد متنام من الدول الأخرى . بدأ مشروع مجدالينا عام ١٩٨٦ فى ويلز حين التقى ٣٨ ممارسة مسرحية من ١٥

دولة لوضع هيكل من شأنه الاستمرار فى توليد أعمال جديدة وتعزيز مهاراتهن نظمت مهرجانات وورش عمل مجدالينا سنوية فى ويلز وإيطاليا والدنمرك وألمانيا وإنجلترا وبولندا وبيرو وكولومبيا وأوروجواى والنرويج وبلجيكا وفى عام ١٩٩٩ فى نيوزيلندة . تصف سوزان باسنيه مشروع مجدالينا بأنه " منتدى لإثارة موضوعات تخص المرأة ورغم أن النساء قد تشترك فى إيمان عام بقيمة عمل المرأة فى المسرح فإن مساحة اتفاقهن على غير ذلك من الموضوعات ضيقة جداً".

(Bassnet 1989 : 6)

يبتدئ مشروع مجدالينا مشروعات مشتركة بيثقافية وعبر الثقافات على أمل أن يؤثر ذلك على مجتمع المسرح الدولى . من المرجح أن يسير التأثير فى الاتجاه المضاد : فقد تقلص تمويل مشروع مجدالينا ، وبدون رعاية الشركات له من غير المحتمل أن يواصل دعمه لعروض المهرجانات الدولية .

أولئك الممثلون الذين يجيدون لعبة سوق الفنون الدولية قد يتيسر لهم أكثر من غيرهم الحصول على التمويل أكثر مما يتيسر لمشروع مجدالينا ، ولكن هناك بعض النواقص منها آثار إبراز أهمية الثقافة والعروض والذاتية النسوية بالإضافة إلى آثار منازعة الأهمية. وقد حاول الممثلون فى جميع خطوات هذه الدراسة إدارة تمثيلاتهن للذاتية النسوية والثقافية . ومع ذلك حين يمثلن فى العالم البيثقافى يواجهن مجموعة متنوعة من اللوائح فى سوق العروض الدولية تنص على قواعد محدودة ومتسقة تخص الثقافة والنوع والجماليات . عروض

الجسد العارى ، خاصة، حين تحاول تخريب تجانس الذاتية التى تحفظها النظم الاجتماعية الأبوية للنساء على خشبة المسرح وخارجها ، ولكن المصادرة غالبا هى مصير تمثيل عروض الجسد العارى للإمكانات المتاحة للجسد النسائى العارى وللنساء بصفة عامة . وبينما يواجه الرجال الذين يمثلون فى السوق الدولية تحديات كثيرة للتنوع الثقافى والاستقلالية فإن النساء اللاتى يمثلن فى السوق البيثقافية يواجهن مشكلة إعادة تشكيل أعمالهن لتتفق مع الافتراضات القائمة حول تأطير وتسويق وتوزيع الجسد التمثيلى للنساء .

الخاتمة

استعرضت هذه الدراسة للعروض النسائية البيثقافية القرن العشرين من الترجمة اليابانية الأولى لمسرحية " بيت الدمية " عام ١٩٠١ وحتى مهرجان أديلايد للفنون عام ١٩٩٨ . وانعكس فى هذه العروض البيثقافية الوقائع المعاشة للنساء عند إعادة نشر هذه الوقائع من خلال الأيديولوجيات السياسية المتنوعة ونظم العقيدة . تجولنا فى أنحاء القارات الست لرصد المقابلات الثقافية فى أفريقيا والأمريكتين وأوروبا وآسيا والشرق الأوسط واستراليا . ولنختتم هذه الدراسة سوف نمزق الخطوط الرئيسية التى ظلت تجرى فى هذه الدراسة من بينها التأكيد على السياسة والجماليات والإرسال من خلال عرض فضاءات الهوية ذات الخصوصية الثقافية ، والجسد النسائى المفضل جنسيا فى العروض، وتسليع هذا الجسد داخل سوق الفنون العالمية .

السياسة

مستقبل العرض النسائى البيثقافى جمالى وسياسى فى آن واحد . عادت هذه الدراسة بشكل متكرر إلى أسئلة سياسية لا تعكس فقط مواقف ذاتية لنا بوصفنا أكاديميتين غربيتين أو ممارستين ولكنها تعكس أيضا طبيعة العمل البيثقافى الذى يؤكد تحليلنا . من خلال هذه الأعمال لمسنا بعض النزاعات السياسية الرئيسية للقرن العشرين ، ألا وهى حركات تحرير المرأة فى السنوات الأولى من القرن العشرين ، والثورة الصينية ، ومكانة المرأة فى الجمهورية

الإسلامية الإيرانية ، وكفاح المرأة فى الأرجنتين خلال الحرب القذرة فى عقدى السبعينيات والثمانينيات ، وحقوق السكان الأصليين فى تقرير مصيرها وفى امتلاك تراث أجدادهم ، والبركان الذى ثار فى أفريقيا فى أعقاب الاستقلال عن الاستعمار ، والإتجار فى أجساد النساء . فى المقدمة أشرنا إلى أن الجماليات هيمنت على تحليلات مشروعات المسرح البيثقافى القائمة على أساس غربى ، بينما تؤكد القواعد السياسية على العروض البيثقافية للنساء لا على العروض البيثقافية التى تناقش قضايا المرأة ، وجدنا أنه من غير الممكن فصل المضمون السياسى لهذا العمل عن الأبعاد الجمالية . تدخل كثير من العروض التى درسناها فى إطار " المسرح من أجل التغيير الاجتماعى " . بالنسبة إلى الفنانين المبدعين يبدو أن الحافز الرئيسى هو قطع علاقات القوة القائمة . ورغم إغراء تجاهل نوايا الفنانين تحدى الهياكل الأسرية الأبوية والنضال من أجل المساواة فى نظر الدولة والتأكيد على حقوق النساء (سواء أكن محتلات أم تمت إزاحتهن أم كن أحرارا) الراضخات تحت نير التقاليد . وحتى فى أنشطة الفنانين البيثقافية داخل أسواق الفنون التمثيلية العالمية ، زعم هؤلاء الفنانون أن للمرأة الحق فى التحكم فى ميلها الجنسى وفى تمثيل جسدها النسائى .

لقد حاولنا تجنب الميل نحو عولمة النسوية الغربية ولكن دراستنا تشير إلى أن عملية إبداع أحد العروض التى تركز على الوقائع المعاشة تشتمل على وعى بأن الفروق بين الجنسين منتظمة دائما فى أنظمة القوة التى تميز الرجال . وكل نظام له خصوصية ثقافية ولكن العروض البيثقافية التى درسناها تمنح للفنانات والمشاهدات فرصة التحرك إلى ما وراء هيمنة أطرهن الثقافية وإلى التشكيك

فى الأبنيـة النوعيـة التـى تربطهن . الآليـة المهـمـة فى العـمليـة هى خلق فـضـاءات هوية جديدة .

فضاءات الهوية

قلنا إن الثقافة ليست تصورا معزولا . أو علامة فارغة ؛ بل هى الطريقة التى نبنى بها إحساسنا بالذات وبالآخرين . ويعيد العرض البيثقافى بذلك وبشكل مستمر التفاوض حول هذه العلاقة . فهناك سلسلة فى هذه العملية يرى أحد طرفيها المواقف الثابتة مواقف مادية ملموسة من خلال إطلاق موجة تصنيفية عرقية ، والآخر يرى تمازج العناصر المتنوعة لخلق فضاءات هوية جديدة . تتوقف الطبيعة الدقيقة لهذه المفاوضات على السياق الاجتماعى للعرض ، وخلط العناصر الثقافية داخل العرض ، وعلاقة القوة الكامنة بين الثقافات الملتحمة فى المقابلة.

فى الفصل الأول أشرنا إلى أن العروض البيثقافية للنصوص المستوردة مكنت الجماهير من إضافة فضاءات هوية جديدة لسجل الهويات المركبة والذى تشكلت منه الذاتية . نظرنا فى هذه الديناميكية وبحثناها فى علاقتها بمسرحية " بيت الدمية " ومسرحية " أنتيجون " وبينما جاذبية هاتين المسرحيتين للفنانين والجماهير الذين واجهوا الهزات الاجتماعية التى صاحبت الحداثة والاضطراب السياسى المرتبط بمعارضة الدول الشمولية . وميزنا بين وظائف هذين النصين فى الثقافات المضيفة فى الدائرتين العامة والخاصة واستكشفنا تركيب فضاءات الهوية التى تم خلقها وتبادلها من خلال ترجمات النصين . تدفق موضوع الذاتية

إلى تحليل نقل مكان الطقوس فى الفصل الثانى . وقلنا إن هذه الطقوس البيثقافية بيعت فى مجتمع رأسمالى يعيش عهد ما بعد الثورة الصناعية كسلعة لسد النقص فى الروحانيات وكرمز يتم عليه بناء هوية وطنية متكاملة . وتم ترجيح كفة علاقات القوة الكامنة تحت هذه التبادلات لصالح المستهلكين ، مالت العروض إلى تحويل المواقف الذاتية للجمهور والتركيبات الخيالية للتفوق إلى شئ مادى بدلا من جعلها حافزا لتغيير المفاهيم .

كانت فضاءات الهوية أيضا موضوع المقابلات البيثقافية التى هيمنت على الفصلين التاليين ، ولكن التبادلات كانت أكثر تعقيدا من الناحية التركيبية . فقدان الفضاء الذى مرت به الذات بعد التحرر من الاستعمار كان وراء تحليلنا لنصوص عروض كتبها مسرحيون أفارقة . تواجدت هذه المقابلات البيثقافية داخل خيال الكتاب المسرحيين وفى تصورات الجماهير ، وكان فضاؤها المتصور هو المنفى والمهرجين العائدين إلى ديارهم . وفى كل حالة كانت هذه المسرحيات تنطوى على ازدواجية للوقائع الثقافية . وتمخضت طبيعة عهد ما بعد الاستعمار لهذا المزج الثقافى عن خلق مواقف ذاتية مركبة تعكس تضارب مواقف الكتاب المسرحيين وجماهيرهم إزاء تراثهم الثقافى . من مقابلات الثقافات فى الفضاء انتقلنا إلى لقاءات فى الجسد ، مرورا بالتصنيفات التى أعادت التأكيد على الجمهور بتسليع الاختلاف الثقافى ، إلى استكشاف هويات ثقافية وأخيرا إلى الأجساد التمثيلية البدوية التى تبدأ فى تقويض هويات الأجناس البشرية وهويات النوع الثابتة .

وبذلك بدأ موضوعنا الخاص بالذاتية بحيازة النساء لذاتية منطقية مرتبطة بالحداثة ومُعَّرفة على أنها حرية ذاتية حيث إنها عرضت فى مجموعة متنوعة من السياقات الثقافية والنظم السياسية . بعد ذلك انتقل موضوعنا إلى النقص الخيالى فى نفس الموضوع المنطقى للحداثة ومحاولات سوق ما بعد الحداثة ملء هذا الفراغ بتعبئة وتسويق العروض الطقسية . وبحثنا فى الضياع الفضائى لذات ما بعد الاستعمار فى المصطلحات الرمزية والمجازية والحرفية . وأخيرا ومن خلال جسد الممثل عانقت هذه الدراسة ذاتا بدونه " لا تتخذ أبدا وبشكل كامل حدود مواطن واحد أو هوية ثابتة " .

(Braidotti 1994 : 36)

وبتأكيد العلاقة المتداخلة بين الذوات والعرض البيثقافى ، وحاولنا تمييز نموذج ديناميكى للثقافة يصور إحساس الذات بأنه دائم التحول والانتقال دون أن ينكر أبدا الجسد المفضل جنسيا .

الجسد النسائى

يكمن الواقع الجسدى للجسد التمثيلى النسائى فى مركز هذه الدراسة وكان الدافع وراء الكثير من الأسئلة البحثية : هل يستطيع هذا الجسد عبور الثقافات؟ كيف يتم شراؤه وبيعه ؟ من يتحكم فى تمثيله ؟ أى الحقوق الثقافية التراثية يملك ؟ على المستوى الجمالى الواقع الجسدى للجسد النسائى على الأبنية الرمزية . وفى كثير من العروض التى بحثناها ، تتم ترجمة هذا الجسد

المفاضل جنسيا إلى " صورة نسائية أو رمز نسائى " تقول جيسيكا بنجامين (١٩٨٦ : ٨٣) إن بإمكانه " معادلة احتكار رمز الرجل فى تمثيل الرغبة ؛ وفى تحليلها للرغبة النسائية توضح أن أقرب صورة للنشاط النسائى هى الأمومة والخصوبة . ولكن الأم لا يتم التعبير ثقافيا عنها على أنها ذات جنسية ترغب فى شئ لنفسها ، بل على النقيض .

(المرجع السابق ص٨٣)

ولكن فى هذه الدراسة ركزنا بشكل متكرر على شخصية أمومية ترغب فى "شىء ما لنفسها " . وكانت هذه الشخصية حاضرة فى المشهد الأخير لكل الترجمات والمعالجات لمسرحية " بيت الدمية " ، وكانت حاضرة فى مسرحية "أنتيجون الغاضبة " من خلال الرابطة بين شخصية انتيجونا و " أمهات ميدان دى مايو " . السلبية الأمومية لا تنطبق على أمهات الأرجنتين هؤلاء . فهن يعملن على حافة القانون ، وينشرن حساسيات نسائية مقبولة مع تحدى الهرم السياسى بتصرفاتهن .

تخلق أمهات " ميدان دى مايو " ذاتهن الأمومية الراغبة فى ثقافة مشبعة بروح العذراء مريم ، تماما مثل معلق آرشر ، فلم يعد لهن أبناء يحملنهم بين ذراعيهن . وفى مكانهن تحمل الأمهات آثارًا ترمز للأمل والأسى ؛ وفى المقابل تحمل عذراء آرشر آلة الأكورديون كناية عن السرور والإبداع وتقدير الذات عند الفنانة . فى معلق آرشر تتضح إمكانية الرغبة الأمومية لدرجة باتت معها عرضة للمصادرة .

غير أن الرمزية فى هذه الدراسة ليست مرتبطة بالأمومة فقط بل تمتد لتشمل مجموعة متنوعة من الرموز المرتبطة بالفضاء الخالى داخل الجسد النسائى كما اتضح ذلك فى عرض آنى سبرنكل وفى حقيبة سفر الجدة فى مسرحية " هل رأيت زنديل " ؟ . وإذا مشينا وراء تأكيد جيسيكا بنجامين على الرغبة النسائية " قوة مفعمة بأصالة الرغبة الداخلية " وأن " كل ما هو نسائى بالتجربة هو ارتباط الرغبة فى الفضاء ، وبمكان داخل الذات ، يمكن أن تخرج منه هذه القوة " . (المرجع السابق ص٩٧) ، ثم تخلق هذه الرابطة بالفضاء الداخلى أصداء أكثر انفتاحا وقوة فى مناقشاتنا " للكورا " التى هى فضاء خلاق ومتجدد فى الفصل الثالث ، وفى مناقشاتنا للعرض الطقسى فى الفصل الثانى . دور الشامان أو " مودانج " فى كوريا ينظر إليه كبديل للمكانة الثانوية للمرأة فى الهيكل العائلى التقليدى الذى يرأس فيه الأب الأسرة ، والفضاء الداخلى النسائى بقدرته على احتواء الروح الإنسانية هو القادر على اجتذاب الآلهة ، ذلك بدخول هذا الفضاء تمتلك الآلهة الجسد الإنسانى . ومن هنا يمكن القول إن قوة " المودانج " تنبع من الفضاء الداخلى داخل الجسد النسائى .

تؤكد بنجامين (المرجع السابق ص٩٦) أن " هذه التجربة الخاصة بالفضاء الداخلى مرتبطة بدورها بالفضاء القائم بين الذات والآخر أى البيئة المحتوية والتجربة الانتقالية " . وبربط مفهوم الرغبة النسائية لإدراكات الفضاء الداخلى وبقضايا تحول نظرية بنجامين عنصرا رمزيا وجدنا أنه ذو مغزى بالنسبة للعرض النسائى البيثقافى إلى تمثيل لا للرغبة النسائية فحسب ولكن أيضا لتداخل الذوات . ورغم إغراء تشابك المسائل المتفككة فى الخاتمة ، فإننا لا ننوى

تقليص تنويع ونطاق العمل الذى حللناه ليصبح نموذجا واحدا ، فعمل مثل هذا إنما هو عمل اختزالى . ولكن ربما تكون الحالة هى أن الأبنية الرمزية فى مسرح النساء البيثقافى تعكس الجسد المفاضل جنسيا للفنان وولعا بمسائل حتى لو كانت الطبيعة الدقيقة لهذه الأبنية الرمزية سيتم تحديدها دائما بشكل ثقافى .

التسليع

هناك توتر بين النموذج الديناميكى للثقافة والمجسد فى علاقة تداخل ذوات والتسليع الذى يحدث حين تسلع الثقافات داخل العرض . فالاتصال بين الفنانين وجماهيرهم لا يخلو أبدا من سياق اجتماعى وتواريخ عرض ، وقد التفتنا بصفة خاصة إلى توزيع وتسويق وتسليع الثقافة لأنها تتعلق بالعروض البيثقافية المعاصرة . وبطرق كثيرة أثبت فصلنا الأخير الجانب الأكثر إثارة لهذه الدراسة ، لأنه يتناول وقائع شبكات التوزيع الدولية لأسواق العروض ، ولكن عمليات التسليع هذه كانت موجودة دائما فى جميع أنحاء هذه الدراسة . وكانت عمليات سوق ما بعد الحداثة أساسية فى بحث نقل أماكن الطقوس ، مما بين أن الكورى كمشهد مجلوب من الخارج . ووثق نقدنا للأجساد البيثقافية أثر مهرجانات الفنون الدولية على توزيع نوع معين من الأعمال ألا وهو رقصة البوته، وكذلك أهمية هذه المهرجانات فى تطوير العروض التصنيفية التى تسلع الاختلاف لجمهور متجانس ثقافيا .

تركت دائرة مهرجانات القرن العشرين أثرا مباشرا على إنتاج واستهلاك العروض البيثقافية ، ولكن على الرغم من توظيف أعداد متزايدة من النساء كإداريات ومبرمجات فى هذه الشبكة هناك لا يزال رقابة مفروضة على الفنانات. وبينما ينتهى بحثنا للأجسام البيثقافية بنظرة على آليات الرغبة المسرحية التى تنشئها الأجساد التمثيلية النسائية فإن نفس هذه الأجساد تخضع للرقابة والتحكم فى السوق. ليس التمثيل نفسه هو القضية بل القضية هى الشخص الذى يحدد طبيعة التمثيل ويتحكم فى تسليعه . شبكات التوزيع البديلة موجودة بالفعل ، ولكن إذا كانت تعمل خارج التدفقات الرئيسية لرأس المال الرسمى أو الدولى فإنها تعمل بجهد تطوعى وتتأرجح بين أزمة تمويل وأخرى كما هو واضح من تاريخ " الماجدالينا " .

العولمة

بينما تتقلص القوى الاقتصادية للعولمة وتحول العالم إلى طبقات فإن خلق عرض بيثقافى مسألة شديدة التعقيد. حتى مفهوم الهوية الثقافية محفوف بتعقيدات الهجرة والأصالة الثقافية و " التطهير العرقى " . والمسائل المتعلقة بالسطو الثقافى والاستيعاب التى اعتادت أن تشغل غرفات البروفة يتم استبدالها الآن بالبحث عن منهجية يمكن أن تحول تمثيلات الاختلاف الثقافى من أوصاف سطحية " لأوصاف عميقة " . وليس بإمكاننا تقديم حلول سهلة لهذه المشاكل ، ولكننا حاولنا استكشاف عدد من الإمكانيات والتناقضات التى قد تكون مفيدة لكل من الفنانين والمنظرين .

ومن الأرجح أن يرتبط العمل البيثقافى بأنماط الاستهلاك لا بمفاهيم مثالية للتبادل الثقافى . فوق الفنون العالمية تعبر الآن بالفعل الحدود الوطنية للوصول إلى مواطنين أثرياء مستعدين لشراء المنتج الثقافى . وفى مجال العروض المعاصرة تعد الروابط الدولية حافزا ضروريا للفنانين العاملين فى مجال العروض ولكنها يمكن أن تؤثر سلبا وتجفف الموارد القيمة من الإنتاج الثقافى المحلى .

أثر العولمة على الفنون التمثيلية لا يزال جارى تقييمه ؛ ولكن عملية التحول شديدة السرعة . ولا يزال هذا الكتاب واقفا على الحدود الثقافية والجنسية ولكن هذه الحدود آخذة فى التحول . فالتكنولوجيا الطبية تقوض الجسد المفاضل جنسيا ، ويعاد أيضا رسم الحدود الثقافية ويعاد تعريفها . فما كان ثابتا وغير قابل للنفاذ بات سائلا وقابلا للنفاذ . وفى مجال عروض النساء ينتقل التركيز إلى التجارب التى لم تعد فيها الثقافات ممثلة كجواهر ثابتة يجسدها الممثلون وتوضع جنبا إلى جنب . فهى الآن تتحرك بسرعة من خلال الأجسام التمثيلية . وقد لمسنا بإيجاز فن المسخ فى صلته بالجسد البدوى التمثيلى ، ولكن لا تزال هذه دراسة تجريبية محفوفة بالمشاكل التى تقدمها تجربة عميقة تعتمد على إدراكات ذاتية عالية . غير أن هذه الدراسة تقدم طريقة جديدة لقراءة "الأوصاف العميقة " للثقافة فى الجسد من خلال فحص تدفقات الطاقة التمثيلية . هذا الاتجاه المرتبط بالجماليات قد يساعد الفنانين المعينين بفك عقد التراثات الثقافية المتعددة ، والفنانين الذين تم تشكيل واقعهم الجسدى بفضاءات جغرافية وسياسية . وبالنسبة للجيل الأصغر من الفنانات اللاتى لا يحملن

جوازات سفر أو يحملن عددا كبيرا منها لم تعد الثقافة من خلال الملابس أو العرض التقليدى اختيارا . وآثار الإطارات مختلفة الثقافات على إبداع الأعمال العرضية الجديدة يجب استكشافها على مستوى أعمق لكشف العناصر الثقافية العميقة التى تتحدث عن زمن العرض ، والأبنية الدرامية ، والتعبير الشعورى والاتصال بين الممثل والجمهور ، وغيرها من الموضوعات . وقد تشتمل هذه العملية وتتآلف مادة ثقافية متنوعة فى آن واحدة . وبالنسبة إلى الفنانين العاملين فى هذا المجال يمكن أن يكون احتضان فضاء الهوية البدوية اختيارا جماليا وسياسيا . وإذا كانت هناك موجة ثابتة من العروض النسائية البيثقافية التى تمكنت من التفاوض حول تقلبات السوق ، نعتقد أنه سينبع من فنانين يشكل مراسهم العرضى " كورا " من الفضاءات الانتقالية غير المحددة التى تقع بين الحقائق الثقافية المؤكدة .

الهوامش

المقدمة : الثقافة والحركة النسوية والمسرح

١- مفهوم القرن التاسع عشر عن القومية ليس بالتأكيد منحسرا أمام العولمة وما بعد الحداثة أو أية خطابات معاصرة . ولكنه مع ذلك تراجع فى الأهمية فى السياقات العالمية . هذا لا يوحى بأن العولمة قد أظهرت قوة متفوقة ولكن لأن العولمة تميل إلى معارضة محلية الهويات الثقافية أو العريقة . وفى خلال ٢٠٠ عام مضت تشكلت الهوية الوطنية لأسباب سياسية أو اقتصادية بغض النظر عن الحدود الثقافية . ومع ذلك من الممكن للعولمة والقومية التعايش معا . أبا دوراى (*1986 a :296*) يقول ذلك فى تطويره " للمرات " الخمس . ويبدو مع ذلك أن أبنية أبا دوراى محاولة فى جزء منها لرأب الصدع بين الاتجاهين .

٢- بينما يعد اتجاه جيرتز إثنوغرافيا ومتعلقا بالأجناس فى الأساس من المفيد تماما لنا ولبحثنا فى أنه يضع التحليل داخل الثقافة " الثقافة ليست قوة يمكن أن يعزى إليها أحداث اجتماعية وسلوكيات ومؤسسات أو عمليات . إنها سياق أو شئ يمكن وصفه بأنه مفهوم" (*Greetz 1973 : 14*).

٣- قورنت البيثقافية بأنثروبولوجيا المسرح لأن يوجين باربا يشتغل فى كليهما . رستم مشغول بأنثروبولوجيا المسرح التى أصبحت أحد أشكال " السياحة الثقافية " (١٩٩٣ : ٣٥) أو فرصة للممارسين والأكاديميين الغربيين أو أى منهما لزيارة الأماكن الغربية ويسجلوا عنها ملاحظاتهم .

٤- لمزيد من المعلومات عن آرتو وآرائه عن تكوين مزيج من الثقافات انظر (***Bharucha 447 : 1993***) . وعن اهتمام بريخت بالعروض الصينية والذى نشأ نتيجة مشاهدة فرقة مى لان فانج فى موسكو عام ١٩٣٥ انظر *Alienation Effects in Chinese Actuin Collected in Willett 1978 : 91-9* .

٥- يقوم نموذج كارلسون فى جزء منه على ثلاث مراحل قدمها جيسين ويرار .

٦- يكشف استنتاج بافيز عن كفاءة الساعة الزجاجية عن ثقافة مزدوجة وبيثقافية : ثقافة قابلة للاستهلاك تقدم لقطاع من الجماهير ، أو حتى لمجموعة مستهدفة من الطبقة المتوسطة المحافظة ، وهى ثقافة سهل الوصول إليها لا هى مثيرة للجدل ولا هى متشددة ، وتقدم أجوبة جاهزة للأسئلة الكبيرة ، وآراء فرسان حول التاريخ (*Cixous*) أو آراء تدخل السرور على المتلقين (*Monchkine*)، وهى ثقافة تقدم الغاية المنشودة للتفاضل الثقافى تحت غطاء " ثقافة تفى بكل الأغراض ، أو فى المقابل ثقافة النخبة المتشددة وغير القابلة للاختزال وتضحى بالعرض المشهدى كى تعمل على المستوى الميكروسكوبى سرًا فى الغالب ، ولا تكون إجاباتها أبدا فورية وغالبا ما تكون الإجابات غامضة .

٧- انظر (*Williams 1991*) للحصول على الرواية الكاملة " للمهابااراتا " .

٨- يرجع أصل " النو " إلى رقصات احتفالية دينية قديمة يقدس فن " النو " ، الذى شكله فى القرن الرابع عشر كان آمى وابنه زى آمى ، المثل الفنية المعروفة باسم " زين " والتى تدعو إلى الانضباط والحد الأدنى واليوجين (الجمال الغامض أو الموحى) . النظير

الكوميدى"للنو " هو " الكيوجين " ويعتقد أنه قديم من القرنين السادس عشر والسابع عشر. ويرتبط " الكيوجين " المعروف بارتفاع صوته ومبالغته بالعروض الكوميدية القصيرة التى تقدم بين المسرحيات " النو " . أما " الكابوكى " فهو مسرح الشعب ، وقد نشأ من رقصات امرأة تعرف باسم " أو كونى " فى أوائل القرن السابع عشر . وقد عكس " الكابوكى " الحياة الحضرية المعاصرة . ويتكيف الكابوكى مع زمنه ، وفى ذلك يختلف عن " النو " . ولمعرفة المزيد عن هذه الأشكال المسرحية وغيرها انظر *(Ortolain 1990)*.

٩- يسارع باروشا فى الاعتراف بأن الثقافات غير الغربية مسئولة عن العبث بسحر الشرق ، فالشرق يمكن صناعته أولا فى الهند نفسها ثم ينقل إلى الخارج لإثبات صحة الألوان الأولى من الشرقية " ، وهى الألوان التى تتشكل فى عملية تفكيك الشرقية فى مكان آخر *(Bharucha 1996 : 210)*.

١٠- انظر *(Bharucha 1993)* للحصول على تحليل مفصل عن كيف أن التسليع كان وراء عمل بروك المعروف باسم " الماهاباراتا " .

١١- انظر الفصل الثانى للرجوع إلى نظرية متماسكة عن استقبال الطقس فى الثقافات الغربية . ويستكشف الفصل الخامس أيضا تسليع العرض والثقافة بعمق أكبر . من المهم تذكر أن ثقافات كثيرة ، كما يوضح هينزلى ، متورطة فى تسليع نفسها . وفى تحليله للمعرض الدولى فى شيكاغو عام ١٨٩٣ ، يلاحظ هينزلى أننا " حيثما نتنقل فى العالم

نجد أولئك العالمين ببواطن السوق والفاهمين لحدود السلعة والمستعدين لتأصيل ثقافاتهم تبعا لذلك " (Hinsley 1991 : 363).

١٢- يوضح استكشاف قصير (وعام) لطبيعة التبديل الطرق التى تعمل بها البيثقافية التى تم تأسيسها على هيكل الهوية ، وتشيكل الهوية ، وموقف الذات . ويمكن اقتفاء أثر الانتقاد الكبير للمسرح البيثقافى الحديث فى انعدام الثقة بين الفاعل والمفعول به فى التفكير الغربى ، أو ما يسميه أدورنو وهورك هايمر " بالرشد الآلى " (Gardiner 1996 : 125) وما يصفه مارتن بابر بعلاقة الضمير " أنا " بالضمير " هو أو هى لغير العاقل " . تلك العلاقة التى تدل على موقف تواجه فيها النفس عالمًا خارجيًا من الأشياء ، وتتواصل لتعطى العالم شكلا ومعنى وقيمة استخدام نفعية . ومن هنا فقط يكون للعالم مغزى من منظور الأنا المحتواة فى الذات والمقصودة ويتم توجيه هذه العلاقة طبقا لمفاهيم المؤسس سلفا . (المرجع السابق) وفى مقابل هذه العلاقة التى تحول الآخر إلى شئ وتعطيه شيئا وتتحكم فيه ، يشير بابر إلى علاقة مختلفة تمام الاختلاف عن علاقة الضمير " أنا بالضمير أنتم للتعظيم " وفى هذه العلاقة " تدرك الذات أنها لا تستطيع تشكيل ذات ولا أن تكون الأنا مستقلة ولكن جزء من فئة " تقع فى المنتصف " أو ما يسميه بابر أحيانا "حالة ما بين البشر " (المرجع السابق) الفنانون الذين يعملون عبر الحدود الثقافية يسعون جهدهم ليذكروا الاختلاف التصورى بين العلاقتين ومن حسن حالظ أن نموذج بابر ، كما يوضح إيمانويل ليفيناز ، ينقذ سلامة الفنانين بالاستشهاد بالنبض الإبداعى كمثال على " أنا وأنتم للتعظيم " .

الشئ المعطى والذى أستطيع السيطرة عليه ينتمى لدائرة "هو أو هى لغير العاقل" . ولكن الطريقة المحددة التى يواجه بها الفنان الشئ فى إبداع العمل الفنى ، قد يكون استجابة لطلب وبالتالى مقابلة . (*Levinas 1989 : 70*)

على الرغم من سخاء بابر ، من الصعب الجدل بأن علاقة الضمير أنا بالضمير "هو أو هى "لغير العاقل لم تجد وجود داخل المسرح البيثقافى . وكان واحدًا من الانتقادات الرئيسية الموجهة للممارسين الغربين هو السهولة التى تناولوا بها الثقافات الأخرى ليحولوها إلى " نظام تصورى محدد سلفا " .

وسعى بابر نحو إيجاد أخلاقيات لتبادل الذوات يكمن فى قلب التناقض الذى يواجه فنان المسرح . وفى سلسلة العروض البيثقافية تتميز التناقضات من ناحية بالتسليع الكامل للآخر على أنه ضمير "هو أو هى لغير العاقل" من خلال تسليع الآثار الثقافية من ناحية وبالوهم بوجود مقابلة مع الضمير "أنتم" للتعظيم مبنية على إحساس زائف بالتقمص الذى تتداخل فيه الذات الثابتة مع ما هو مألوف لتعزيز الإحساس بالذات من ناحية أخرى . ويمكن تطبيق هذا النموذج النظرى على التجربة المسرحية من خلال علاقات متنوعة للفنان مع الثقافة الأخرى ، وعلاقة الفنان بالفنان ، والفنان بالجمهور ، والجمهور والفنان بالعمل الفنى الثقافى للآخر .

١٣- انظر الهامش رقم ١٢ لمزيد عن التجربة الذاتية للفنان .

الفصل الأول : المسارات القصصية : بيت الدمية وأنتيجون

١- نظمت إلينور ماركس جلسة قراءة للمسرحية فى لندن عام ١٨٨٦ ؛ وتحدثت أليكسندرا كولونتاى عن إلهام نورا فى أوسلو عام ١٩٢٨ (*Templeton 1997*).

٢-انظر جوان فابيان (١٩٨٣) .

٣- كانت " ساتو" هى المطبوعة الرئيسية فى نضال المرأة من أجل تحررها عن الرجل . ظلت المطبوعة تصدر فى الفترة بين ١٩١١ و ١٩١٦ ، وفى ست مناسبات صادرت الحكومة أعدادا على أساس أنها " تجافى الذوق العام " وأن لديها القصد فى " تدمير النظام العائلى " . اشتملت هذه الأعداد على مقالات وقصص قصيرة تدافع عن الحب الحر ، والمساواة فى البيت ، وأثارت كذلك موضوع الإجهاض (*Sato 1981 : 286*) .

٤- هذه القراءة المتعددة عكست ظهور الفنون كمجال جذاب لنساء ؛ وكانت الممثلات أيضا قد عاودن الظهور حديثا على خشبه المسرح بعد غياب دام ٣٠٠ سنة (*Rodd 1991 : 165*).

٥- أول دراما منطوقة كانت مسرحية " رئيسى القرية الجديد" ، التى كتبها وأخرجها زانج بينشان انظر يان (١٩٩٢ : ٥٦).

٦- قضية الزيجات المرتبة اجتماعيا كانت رأس الموضوعات الدائرة فى الصين ن تماما كما كان الحال فى اليابان قبل ذلك الوقت بسنوات . فى الصحف التى تحررها نساء ، تعرضت تعاليم الكونوشيوسية للهجوم من جديد ؛ فقد كتبت مقالات عن كيفية اختيار الزوج

زعمت فيها المحررات أن " الحضارة الغربية قد دخلت للصين الآن ؛ وأنه لم يعد من حق الأباء التدخل الآن " . (*Croll 1978 : 89*)

٧- اتهمت رابطات واتحادات النساء بالميول الشيوعية وتم إغلاقها . وقد حل حزب " الجوميندانج " كل المنظمات الشعبية وأعدمت زعماءها . وقتل فى السنوات التالية الوف من الناشطات (*Croll 1978 : 151*).

٨- حكاياتنا عن عرض " نورا " لزيانج كينج مأخوذة عن المصادر المكتوبة باللغة الإنجليزية ، وفى حالة روكسين ويتكى وسيرتها تتسم المعلومات بدقة قابلة للنقاش (*Ly Singko 1979*) . محاولات لى جياو جياو ، مساعدنا الباحث فى شنغهلى ، لاستعادة تعليقات مهمة على العرض من جانب الناقدين كوى وانكى وتانج نا أثبتت عدم نجاحها هذه الوثائق محتجزة فى مكتبة شنغهاى فى مجموعات أرشيفية لم تتح للجمهور بعد .

٩- من الطريف الإشارة إلى أنه بعد مرور ٣٠ عاما حين بدأت جيانج السيطرة على الفنون ، وخاصة أوبرا بكين النموذجية ، لم تكن البطلات اللاتى طلبتهن على خشبة المسرح متمردات ، بل كن شخصيات التزمن بآراء المؤسسة السياسية (أنظر *Terrill 1984*).

١٠- اضطهد الشاه أى شخص حاول معارضته مات ٥٠٠٠ شخص ونفى ٥٠ ألفا آخرين . ووظف جهاز السافاك الاستخباراتى ٦٠ ألفا عميل ومرشد ، وقد عرف عن هذا الجهاز وحشية . كان يخرج من إيران سنويا ما يزيد على مليارى دولار سنويا خلال الفترة من ١٩٧٣ وحتى ١٩٨٧ ، نصف هذا المبلغ خرج بمعرفة أفراد أسرة بهلوى (*Hiro 1985 : 95*).

١١- فى أوائل التسعينيات كانت النساء محرومة من دخول ٩٧ مجال بحثى فى الجامعات فى إيران (*Afshar 1996 : 203*).

١٢- لقراءة المزيد عن فرض الحجاب والإرهاب فى العواصم الإسلامية خلال الثمانينيات انظر (*Mernessi 1996*) .

١٣- فى مراسلات خاصة مع المؤلفين (٢,١٢, ٩٩) بخصوص استقبال الجمهور " لسارة " فى إيران يقول درويش مهروجى :

كانت المشاهدات الإيرانيات منقسمات فى الرأى ، نصفهم كانتصرا لقضايا المرأة وتأسفن على النصف الأول من الفيلم وأيدن تمرد سارة . النصف الآخر ضم نساء تقليديات لم يصدقن أن امرأة إيرانية يمكن أن تقدم على هذه التضحية لزوجها ولكنهن وافقه على تمرد سارة . بصفة عامة كان معظم أفراد الجمهور من النساء ، وقد بكت معظمهن خلال العرض والبعض الآخر تعاطفن مع سارة .

١٤- يشير ستاينز إلى أن هيجل يستخدم أنتيجون سوفوكل لاختبار وتمثيل نماذج متتابعة للنزاع الدينييه والعلمانيين فى المجتمع بينما يجعل كيرك جارد من " انتيجون " سابقة ذات نهاية مفتوحة ويقول إن المجهود لديه قدر أكبر من القدرة على الشفاء (*Steiner 1984 : 104*) . كيرك جارد يستخدم أيضا شخصية أنتيجون لاستكشاف الذاتية والحرية الذاتية ومشاكل الذاتية الهيجيلية ونحن ندين بالفضل لدميترى بولس لملاحظته.

١٥- أنتيجون سارامبايت التى مثلت فى جاكرتا فى مارس ١٩٩١ تبرز التطرف التخريبى النسائى فى ثقافة الباتاك . وللحصول على وصف لهذا العرض انظر (*Sarumpaet 1995*) . قبض على الكاتبة نفسها عام ١٩٩٨ لارتكابها جرائم ضد الدولة (*Eisenstein 1998*).

١٦- عرضت أنتيجون سابا سينج فى كولومبو عام ١٩٩٣ وتكتب هذه الكاتبة بلغتها السنهالية فقط وقد وهبت نفسها لإحياء الأشكال التقليدية للمسرح الشعبى التى تعكس مخاوف المجتمع السرى لانكى المعاصر تسلط ساباسينج الضوء على العلاقة العائلية لأنتيجون بدلا من تقديم كريوم فى جناح معين (مثل القانون المدنى) وقدمت أنتيجون بصفتها ممثلة لجناح آخر (القانون الدينى) . لمزيد من المعلومات عن هذا العرض انظر (*Subasinghe 1997*).

١٧- العرض الأصلى الذى قدم يوم ٢٤ ستمبر ١٩٨٦ فى معهد جوته فى بوينيس آيريس أخرجته لورا يوسيم وصممته بيتينا مورانيا راقصة المستيكا (*Feitlowitz 1990 : 9*). نسخة جامبارو من أنتيجون تستعير من التقاليد الأخرى أيضا ، ومن بينها سطور من أوفيليا فى هاملت ومن إشارات إلى روبين داريو ، ووليام فوكنر ، وسورين كيرك جارد (*Gambaro 1995 : 5*) .

١٨- ظاهرة " الاختفاء " أصبحت مظهرًا شائعا من مظاهر انتهاك حقوق الإنسان . وقد دخلت اللغة بطرق عديدة ، فمثلا يمكن للمرء أن يتحدث عن المختفى أو المختفين ويمكن أن تصبح الكلمة فعلا أيضا الأمهات لا يشيرن إلى أبنائهن أبدًا بصفتهن مقتولين أو

موتياو جثث ... الخ بل يستخدمن دائما لفظة المختفين لأن الحكومة لم تعترف يقتلهم أبدًا .

١٩- بينما قطع الرئيس كارتر كل المعونات والقروض حين علم عن الاختفاءات ، ولكن الرئيس رونالد ريجان عدل عن هذا القرار حين وصل إلى الرئاسة ، تربى معظم كبار الضباط العسكريين فى الولايات المتحدة أو على أيدى مدربين أمريكيين . كما استثمرت الشركات الأمريكية متعددة الجنسيات أموالا طائلة فى الأرجنتين ذلك الوقت (*Taylor 1997 : 110-11*) .

٢٠- تجاهلت الحكومة الأمهات ستة أشهر بدعوى أنهن نساء فاقدات وعجائز وبالتالى ليس بمقدورهن إحداث أى أذى ثم فى يوم ١٥ أكتوبر ١٩٧٧ ، وبعد قدمت الأمهات إلتماسا يحمل توقيع ٢٤٠٠ شخص راغبين فى إجراء تحقيق فى حوادث الإختفاء ، أطلقت الشرطة الغاز المسيل للدموع على حشد يضم ٣٠٠ أم والفت القبض على كثير منهن . كما تقول شيمر انهت حصانة الأمهات وأصبحن هن أيضا مثل أقاربهن عرضة لتعريف الدولة لهن بالمخربين (١٩٨٩ : ٧) واختفت واحدة على الأقل من الأمهات وتدعى أوزسينا فيلافلور (*Femenia 1987 : 14*) . وعلى جبهة إنسانية أخرى وعدت بعض الأمهات بعودة أبنائهن إذا امتنعن عن المشاركة فى المظاهرات فى الميدان (المصدر السابق ص١٤) . وثبت فيما بعد زيف هذا الوعد ، فالأبناء قتلوا منذ زمن بعيد .

٢١- انظر تايلور (١٩٧٧) للحصول على وصف كامل لوسائل القتل خلال سنوات الحرب القذرة فى الأرجنتين .

الفصل الثانى : نقل مكان الطقوس : كيم كوم هوا ونساء الوارلبيرى

١- المزيد عن هذا الموضوع انظر (***Gilbert and Tompkins 1996 : 53-61***).

٢- انظر (***Botting and Wilson 1997***).

٣- يفرق فيكتور تيرنر بين تعريفه وتعريف جورفيتش لمصطلح *Coonnunitas) Turner 1997*).

٤- فى الجنوب يعد دور الشامان وراثيا ، ولكن كى يكون الشخص شامانيا متميزا عليه أن يمر بمرض يفسر بأنه دعوة من الآلهة . السطور التالية توضح دخول كيم كوم هوا الشامانية :

وُلدتُ مريضة . كنت أتنقل بين المرض والآخر ، وحين بلغت ١١ عاما تدهورت صحتى تماما بسبب الملاريا والمغص المعوى وغيرهما وحين بلغت ١٤ عاما تزوجت زواجا تقليديا،، وكان اليابانيون منشغلين بالحرب (العالمية الثانية) احتل اليابانيون كوريا من عام ١٩١٩ إلى عام ١٩٤٥ ، لذلك كانوا يجندون الشبان ويرسلونهم إلى المعركة . وجندت الفتيات أيضا وتم إرسالهن إلى المدن القريبة للعمل فى المصانع . لذلك كان الآباء والبنات شغوفين بالزواج وتزوجت . كانت حياتى الزوجية قلقة . كانت حماتى تكرهنى لأنى كنت دائما مريضة . وكانت وقحة معى نتيجة لذلك بدأت صحتى فى التدهور أكثر وأكثر وشعرت أننى أفقد عقلى كثيرًا جدًا . بدأت حينئذ التحدث إلى الأرواح . وظنت حماتى أن روحًا شريرة قد لبستنى ولذلك أعادتنى إلى بيتى .

وفى ذات ليلة ، حين كنت أبلغ من العمر سبعة عشر عامًا خرجت إلى مكان مفتوح لأشاهد البدر . وحين حاولت القفز سقطت إلى الخلف وبينما كنت أسقط قد تدحرجت إلى الوراء واصطدمت بكرة بعد تلك الحادثة مرضت مرضًا شديدًا دام ثلاثة أشهر . وفى فجر أحد الأيام انتقضت من سريرى وجريت كالمجنونة إلى بيت أحد الشامانات فى القرية . (*Kin Kam Hwa Cited in kim 1988 : 160*).

٥- إذا أراد إنسان ما أن يتصرف تصرفات الشامانات فعليه أن يرتدى ملابس امرأة خلال حفل الكوت . وهناك عدد من التفسيرات لسيادة السمات النسائية على الشامانية فى كوريا . فالنساء ينظر اليهن بوصفهن أجهزة استقبال للأرواح البشرية من خلال الرحم ، ويعتقد أن الآلهة تتملك الشامان عن طريق دخول الفراغ الداخلى للرحم . " وطبقا لنظرة الشامانيين للعالم فإن الكون يولد من الفراغ . ولان جميع الكيانات جزء من الكون يمتلك كل كيان فراغًا داخل نفسه " . (*Kin 1988 : 169*)

هناك تفسيرات بديلة للأعداد الكبيرة للشامانيات ، وتؤكد هذه التفسيرات أهمية الدور كبديل محتمل للهياكل الاجتماعية التى يرأس فيها الأب الأسرة وندرة فرص العمل المتاحة للنساء فى عام ١٩٨٠ كانت الفجوة فى الأجور بين الرجل والمرأة فى كوريا أكبر من الفجوة الموجودة فى أى آخر ومصدر هذه البيانات متاح فى منظمة العمل الدولية . انظر (*Amsden 1989*).

٦- حتى فى المظاهرة العامة التى نظمت عام ١٩٩٠ احتفالاً بالذكرى العاشرة لمذبحة كوانج جو رأينا ممثلاً يرتدى ملابس الشامان التقليدية وهو يرقص طقسًا جنائزيًا وذلك وسط

الغاز المسيل للدموع وخراطيم المياه والعربات المدرعة ورجال الشرطة الذين يرتدون خوذات مكافحة الشغب .

٧- التخطيط للمؤتمر الدولى الثالث للكاتبات المسرحيات بدأ عام ١٩٩١، وذلك بعد شهرين من إنشاء الحكومة الفيدرالية لمجلس مصالحة الأبور جين . وكان الموضوع الرئيسى للمؤتمر هو العلاقة بين الطقس النسائى التقليدى أو حكاية القصص والعروض النسائية المعاصرة وكان هذا الموضوع ثمرة هذه التجربة الأسترالية سلط البرنامج الضوء على أعمال للفنانين فى المجتمعات التى تحررت من الاستعمار والتى كانت تبدع فنًا مهجنًا نابعًا من أشكال العروض التقليدية لديهم ومسارح الاستعمار . حضر حوالى ٤٥٠ مندوبًا من ٣٧ دولة المؤتمر الذى استمر سبعة أيام وشهد عرضين طقسيين رئيسيين هما " الإنمة " أو النشاط التجارى الطقسى النسائى وقد مثله نساء من طائفة ناجانيا تيجارا وطائفة بيتى جانت جانتشارا وظائفة يان كون جارجارا وهى طوائف تعيش فى وسط استراليا ، وطقس التايدونج كوت الذى قدمته كيم كوم هوا وفرقتها الشامانية .

٨- اشتمل العرض على طقس الشين شونج يو – ليم الذى يدعو الإله العام ، وعلى طقس إلى وال ماجى الذى يدعو الشمس والقمر وآلهة النجوم وآلهة الطبيعة ، وطقس تشيل سانج كوت وهى صلوات تؤدى بالنيابة عن الشعب ، وطقس تاوانج تشيون الذى يقوم الأرواح الهائمة إلى الجنة وطقس تاى كيوم نورى وهو احتفال طائفى وقد اهتمت فرقتها اهتماما بالغا فى تقديم صورة طبق الأصل من بيئة الكوت الموجودة فى أحيائهم الأسترالية . وتم إقامة مذبح على طول الحائط الخلفى للمسرح ، وخلف المنضدة رسمت لوحات مختلفة للآلهة . يقدس الشامان الكورى ٢٧٣ إلهًا . وتشتمل الأغنيات الشعبية

الصينية والكورية على مديح لبوذا وبوديساتفاز . وتمتلئ منضدة الإله بالأغذية التى تلائم أذواق الآلهة المختلفة التى تتم دعوتها للطقس . إلها الشمس والقمر نباتيان أما المحارب العظيم فهو من أكلة اللحوم . وتشتمل الأطباق المعروضة على كعكات وفواكه وخضراوات وأرز مطهى وسمك مجفف . عند أداء الطقس الكبير كاحتفال سنوى لرفاهية القرية تفرش المنضدة فى أحد مبانى القرية الكبيرة ، وعند اكتمال الطقوس يلتهم الغذاء المشاركون . فى مقار المسارح تحدد طاولة الإله منطقة العرض بينما يجلس العازفون المصاحبون للشامان على خشبه المسرح . آلات الإيقاع تسود الصوت ، ومن بين هذه الآلات الطبول والصاجات . وتتحمل الإيقاعات بآلات النفخ التقليدية وبوق الفلاح .

٩- كيم كوم هوا محمية من ألم الشفرات التى تجريها على ذراعيها ولسانها . فى الليلة الأخيرة من موسم الأديلايد شعرت الفرقة بأن تلوث الطقوس أثر على الكوت وأغش على كيم .

١٠- هذه المقابلات ، بالإضافة إلى النقود التى كتبت قبل العرض ومعه ، تم جمعها فى ملف صحفى للمؤتمر الدولى الثالث لكاتبات المسرح ضمن مجموعة المؤتمر الموجودة فى مكتبة مورتلوك فى جنوب أستراليا (*Third International Women Play Wrights Confevence 1994 b*).

١١- فى توثيق ما بعد المؤتمر تسود صورة مدام كيم . مثلا ظهرت صورة بحجم صفحة كاملة فى جريدة المسرح ، كما ظهرت صورت أخريان فى مطبوعة *TDR*، والصورة التى صاحبت التقرير المنشور فى مطبوعة رابطة نيوزيلندا الجديدة للدراما فى التعليم ، وصورتها كانت على الغلاف الأمامى للطبعة الخاصة عن لمطبوعة دراسات الدراما

الأسترالية ، وصورتان أما ميتان كبيرتان ظهرنا فى عدد خاص عن الدراسات النسوية الأسترالية . كان هناك ٦٥ متحدثا من ٣٠ دولة فى المؤتمر . جميع المتحدثين كانوا فنانين كبارا وتم تزويد الصحف بمعلومات وصور لعشرين منهم على الأقل . وجاءت أقرب منافسة من جوان ليتل وود التى ظهرت صورتها أربع مرات .

١٢- قدم فرويد هذه النظرية وهو يكتب عن الأبورجين : تجذب حياتهم النفسية اهتمامنا لأن فيها مراحل التطور الأولى لنا . وقد اخترت لمقارنتى هذه القبائل التى وصفت بأنها للأكثر تخلفا وهم أبورجين أستراليا أصغر القارات .

١٣- يكمن أقرب تنظير لمرحلة ما قبل أوديب لبحثنا فى التوازيات التى عقدت بين استعادة هذه الحالة وإدراك السمو فى الفن . ويقول المنظر توماس ويسكل إن السمو يتميز برغبة فى الإلتحام فى الآخر والاندماج معه (*Wriskel 1976 : 104*) . ويصاحب الخوف والتضارب هذه الرغبة فى الغمر والإغراق : السلوك الذى يتم به التفاوض حول هذا التضارب يحدد طبيعة تجربة السمو . وإذا قبلنا هذا التعريف للسمو فسوف تكون هذه التجربة قادرة على إثارة الذاكرة عن علاقة الأم بطفل .

١٤- انظر (*Chodorow 1978*) و (*Grosz 1989*) و (*Conley 1984*).

١٥- يقوم هذا القسم على مقابلة أجريت يوم ٢١ أغسطس ١٩٩٨ فى سيول بين كيم كوم هوا وهيون تشانج نيابة عن المؤلفين . وأخذت هذه الأسئلة من أوراق المقابلة .

١٦- ترجم هذا التعليق للمؤلفين سابينا تشانج .

١٧- شيم يونج سون أكاديمى وناقد مسرحى كورى كبير كتب المقال التالى تعليقًا على عرض كيم كوم هوا :

بدالى أن كيم كوم هوا والممثلين الآخرين على المسرح تعلموا طرق الجماهير الغربية وفى تلك اللحظة رأيت الكوت بسلع طبقا للمنطق الرأسمالى للغربى . شاهدت عرضها بطريقة منطقية . فإذا أردنا تقديم أو تمثيل تقاليدنا الكورية الأصيلة للجماهير الغربية قد يتعين علينا تقييم النماذج التمثيلية الثقافية . وأدرك أنه من الضرورى استيعاب الجمهور ولكنى أشعر بالأسف . لأن جزءا من تقاليدنا الأصيلة على وشك الاختفاء .

(مراسلات شخصية مع المؤلفين فى ١٤ سبتمبر ١٩٩٨)

١٨- كان نساء الوارلبيرى واحدة من جماعات السكان الأصليين الذين تأثروا بالاستعمار حتى أواخر العشرينيات مما أضطرهم إلى إقامة علاقة مع المستوطنين البيض فى الإقليم الشمالى ، اللحظة الحاسمة فى تاريخ العلاقة بين الوارلبيرى والحكومة وقعت ١٩٢٨ عندما انتهت حادثة بين امرأة ابورجنية ومستوطنة بيضاء بموت الأخيرة .

وردا على هذا الحادث نظمت الحكومة الاستعمارية غارة عقابية بالقرب من مدنية كونيستون الواقعة فى وسط منطقة سكان الوارلبيرى . قتل خلال الغارة ما يزيد على ١٠٠ شخص ٤٠ منهم من نساء الوارلبيرى . الخوف من مزيد من العنف والموت جوعا والجفاف وتدمير الماشية للحياة النباتية دفع سكان الوارلبيرى إلى الخروج من الأحراش ودخول المدن .وبشكل متزايد شغل سكان الوارلبيرى وظائف فى مناجم الذهب وتربية الماشيته ولكن فى الحرب العالمية الثانية ضمن السكان أجورا مقابل عملهم . وبعد مرور

فترة وجيزة على الاعتراف بهم عمالا أصحاب أجور طرد سكان الوارلبيرى من القوى العاملة بسبب تراجع أسعار المعادن وتسريح العمال فى مرحلة ما بعد الحرب . وفى محاولة من جانب فرع شئون السكان الأصليين فى الحكومة الأسترالية لإبعاد العاطلين من أبناء الوارلبيرى عن المدن الكبرى مثل أليس سبرنجز ، أنشأت مستوطنات أبورجينية واسعة النطاق . وفى إطار هذا المخطط أنشئ يويندومو عام ١٩٤٦ ولاجامانو عام ١٩٤٩.

١٩- انظر *M. Bachelard 1997* للمزيد عن هذه القضية وعن أثرها المركب على سياسة أستراليا فى التسعينيات .

٢٠- تمت جميع المقابلات بلغة الوارلبيرى وليست باللغة الإنجليزية وبالتالى ترجمتها لى كاتالدى .

٢١- تشترك جيانى هربرت نانجارى فى إحتفالات معينة مع النانجاريين القادمين من أجزاء مختلفة من مناطق الوارلبيرى ولكن تتويجها ، كما تقول ، شديد الخصوصية :

كل أولئك النانجاريين ، مثلى ، يستخدمون نفس رسوم الجاكاروبا التى ورثوها عن أجدادنا ولكنهم يدينون بالولاء لجزء مختلف من هذا البلد . ولكنى لا أستطيع رسم أى صور أخرى للنانجارى . وليس لى هذا الحق . فالناس ليس من حقهم غناء الأغانى وحكاية قصص الجاكاروبا أو رسم صور تنتمى لشعب آخر . وفى الحقيقة حين يحدث هذا أحيانا يتعرض من يفعل ذلك للعقاب البدنى أحيانا . ويأخذ شعب الوارلبيرى الاستخدام الخاطئ لصور الأجسام لشعوب أخرى مأخذ الجد . (*Herbert (Nungarrayi 1995*

٢٢- ملاحظات نساء الوارليبرى المرتبطات بعروض اليوأوليو مأخوذة من نصوص مقابلات أجراها المؤلفان فى الفترة من ٢ إلى ١٢ أغسطس فى لاجامانو ويويندومو ، وإن تى ، فى استراليا .

٢٣- قد يعزى هذا فى جزء منه لحقيقة أن يوأوليو الوارلبيرى مبنية غالبا على أحلام مسارات (فى مقابل أحلام فى الموقع) وهى بذلك محاكاة للرحلات التى تغطى مساحات واسعة من الأراضى انظر (*Bell 1993 : 138*) .

الفصل الثالث : تقسيم الفضاء إلى طبقات : تنظيم خشبة المسرح وتذكر " الوطن "

١- تشترك افريقيا فى هذا التراث مع عدد من المواقع من بينها بالى وبابوا غينيا الجديدة والصين وأجزاء عديدة الهند . بالى وأفريقيا ارتادهما البيثقافيون الأوروبيون - ناهيك عن أنواع أخرى من المضاربين - ناهيك عن أنواع أخرى من المضاربين - منذ بداية القرن العشرين .

٢- فى الحقيقة أن جريجورى ويورى يعلقان على أنه فى نهاية القرن العشرين " ينظر إلى البناء الفضائى ليس فقط كساحة تتفرد فيها الحياة الاجتماعية ، ولكن كوسيلة ينتج من خلالها علاقات اجتماعية ويعاد إنتاجها " (*Gregory and ury 1985 : 3*) . وبذلك يكون للفضاء درجة من الاستقلال فى التعليق على العالم . تعلق سوجا بأن " الفضائية " شأنها شأن الفضاء المنتج اجتماعيا ، يجب تمييزه عن الفضاء المادى للطبيعة والفضاء الذهنى للمعرفة والتمثيل ، وكلا منهما مستخدم ومدمج فى البناء الاجتماعى للفضائية ولكن لا يمكن تصوره كمعاد (*Soja 1989 : 92-3*) . الطبيعة المنتجة اجتماعيا للفضاء تجعل بذلك كل الفضاءات ملموسة .

٣- لشرح أوفى انظر (*Scolincov 1994*) و (*Best 1995*).

٤- بالطبع تعلم الثقافات المختلفة الأفراد المنتمين لها وسائل مختلفة " لقراءة " أى هياكل اجتماعية . ونأمل أن تكون الوسائل التى نصفها هنا مفيدة فى مجموعة متنوعة من السياقات رغم أنها تنبع من منهج مسرحى غربى .

٥- فى وصفه للفضاء فى سياق ما بعد الإستعمار يعترف يانج بتوزيع طبقات الفضاء حين يطبق تصور دليوز وجوتارى . (*Yang 1995 : 173-4*)

٦- من المهم إدراك أن مجرد الاعتراف بوجود أعمال الفضاء كعاكس لأيديولوجية سائدة ومقررة لا يقلص بالضرورة من أثرها كما تقول يتجيمولا أولانيان :

ما توضحه لنا الممارسات لوول سوينكاى وأميرى بركة ، وديريك والكوت ، ونتوزاك شانج معا هو وجود فضاء ما بعد أفريقى يدعو إلى مراجعة القصص الأوروبى الاستعمارى المنتصر . ويبين لنا المسرحيون أنه على الرغم من إمكانية الفضاء هو فضاء متنازع عليه، فضاء عصابات مجبر دائما على تحويل المجالات وارتجالها لأنه لا يزال مجالا تحت السيطرة . وفى إيضاحه لنا أن الفضاء ومفهومه التمثيلى للهوية الثقافية ممكنا الحدوث، فإن السؤال الذى يسألانه حسب ظنى هو ما إذا كان الفضاء يمكن أن يزدهر دون هياكله الداعمة والتى هى المؤسسات الأوروبية المركزية فى الاقتصاد السياسى العالمى الحالى للعرض وتوزيع الذاتيات . (*Olaniyan 1995 : 139*)

والاعتراف بطبيعة هذه الهياكل الفضائية هو الخطوة الأولى تجاه أى نوع من مشروعات التفكيك أو إعادة التوزيع .

٧- من المهم الاعتراف بأن المحاولات الأولى لتنظيم وتعزيز أفريقيا ما بعد الاستعمار كانت قائمة على حركات تضامن أفريقية وزنجية ، وهى محاولات كان هدفها القضاء على ما يسمى بالازدواجية الأفريقية الأوروبية وذلك عن طريق تشكيل حركات نظرية وسياسية تعمل فيما وراء الحدود السياسية .

٨- شخصية الأم أفريقيا دامت فى كتابات كتاب أفارقة حتى بعد العهد الاستعمارى . تعكس هذه الشخصيات حاليا وضعية المرأة الأفريقية بعد أن تخلصت من الافتراضات العنصرية.

٩- حصلت الجزائر على استقلالها من فرنسا عام ١٩٦٢ بعد حرب دامت ثمانى سنوات. وخلال معظم عقد التسعينيات عاش الجزائريون حربا أهلية وضعت نظما حاكمة متنوعة (تتسم عادة بالتشدد والرغبة فى تعليق الانتخابات حين تقترب المعارضة من الفوز بها) ضد حزب إسلامى (هو جبهة الإنقاذ الإسلامية المحظورة حاليا) . ومنذ منتصف الثمانينيات بدأ النفوذ الإسلامى يزداد ، وقد تزامن هذا النفوذ مع تراجع أسعار النفط وصعوبة المعاش .

(*Out There News 1997 ; Arabnet 1997 ; Marlowe 1997*)

أحد آثار الاضطرابات التى بدأت فى منتصف الثمانينيات هو أن ألوف الأشخاص ، وخاصة الفنانين والكتاب ، تعرضوا للقتل . وقد تمخضت بعض حوادث القتل هذه عن أعمال ارهابية قامت بها قوى معارضة ، بينما كانت حوادث القتل الأخرى نتيجة تدخل الحكومة. كثير من القتلة متعلمون أعتبرهم أحد الجانبين خطر عليه .

١٠- يثير هذا تساؤلا بخصوص تسليع النساء وأجسادهن. يقول (*Hanna Scolincov 1994:8*) إنه من وقت الحداثة يعتبر ترك البيت علامة على تحرر المرأة عنالرجل- وخير دليل على ذلك مسرحية "بيت الدمية" ويشير بناءي باستيلار الى أهمية العودة الى البيت التى تعتبر بالنسبة الى سكولينوف علامة على عودة المرأة الى السيطرة على البيت وبالتالى على كل من يقطن هذا البيت من نساء (*Bachelard 1964:8*) . ليست هذه

بالضرورة نتيجة منطقية لفضاء الذاكرة ، خاصة وأن الرغبة فى العودة الى فضاء الذاكرة ينطبق على كلا من النساء والرجال.

١١- يقرأ (*Grosz 1995*) الكورا من خلال أفلاطون وجاك دريدا، ولوس ايريجارى .

١٢- من المفيد تقديم مسرحية رابعة هنا وهى مسرحية " *Afrika Solo*" للكاتبة جانيت سيرز. وهى مسرحية أخرى تستكشف الخيال الإفريقى فى إطار العودة إلى الوطن. تحكى المسرحية قصة رحلة إلى إفريقيا عبر الفضاء والزمان والتاريخ لشخصية كى تجد نفسها وتشتمل مغامراتها على استعادة تواريخ أفريقية وممارسات ثقافية متنوعة ذات خصوصية عند البلدان التى تزورها وتنتهى المغامرات بقرار منها بالعودة إلى كندا مع عدم التخلى عن إفريقيا . تحمل إفريقيا معها فى جسدها: والمكان الفضائى لأفريقيا (وكل ما تحمله القارة من مغزى) يرسم علاماته على جسد جانيت بعبارة أخرى . ويصبح جسد جانيت ، الذى تدرك أنه جميل على الرغم من سواده هو موقع الكورا .

١٣- تمثل حقائب السفر أيضًا حالة الغالبية العظمى للسود فى جنوب إفريقيا خلال الفصل العنصرى، أولئك السود الذين أجبروا على العيش والعمل بعيدًا عن عائلاتهم ويعودون إلى ديارهم فى زيارة قصيرة .

١٤- هيئة الأم ليست مرتبطة فقط بإفريقيا فهذه الهيئة موجودة أيضًا فى الهند وفى ثقافات تدين بالكاثوليكية الرومانية التى تقدس السيدة مريم البتول . وتصبح السيدة مريم مختلفة بالوطنية كما رأينا فى الأرجنتين .

١٥- للمزيد اقرأ *Best* (*1995:183-92*)

١٦- بالطبع يمكن لأى عدد من الاعتبارات أن تلعب دورًا ، من بينها حجم المسرح (فمسرح يسع ٣ آلاف شخص مختلف فى توظيفه للجماليات على المسرح يسع ٣٠ شخصًا)، والفروق بين عرض فى مسرح مغلق ومسرح مفتوح، والاختلافات الثقافية الواضحة بين العروض.

١٧- كان فى الماضى سوق أغذية لمدة ٦٠ عامًا (*Fuchs 1990:35-6*)، الفضاء الرئيسى فى السوق يقع فى مبنى ثمانى الأضلاع كان يعرف فى الماضى باسم سوق السيرك الهندى . وقد نما مبنى ومسرح ليشمل فضاءات أخرى لاستقبال العروض، ويقع فى نيو تاون بالقرب من وسط جوهان سبرج "على حافة ضاحية سكنية هندية" و "مدنية جوهان سبرج التى يقطنها البيض" (*Fuchs 1990:36*) . فى عام ٩٥ أصبحت مهلوب أول امرأة سوداء تعمل مديرًا فنيًا لمسرح السوق .

الفصل الرابع : الأجسام البيثقافية : مقابلات فى الجسد

١- فى الرجوع إلى أصل الخطاب العنصرى ندين بالفضل لتحميل *Colette- Guillaumin* (*1995*) .فهى تميز بين طبقة الأرستقراطية الأوروبية وهى الطبقة التى تبوأت مكانتها بدعاوى نسب ودين، والطبقة البرجوازية التى حازت القوة من خلال تعريف ما ليست عليه .

٢- نستخدم هذا المصطلح بصورة ساخرة، بنفس الطريقة التى استخدمه بها رستم جاروشا فى خطابه أمام رابطة دراسات الدراما للأسترالية أثناء مؤقرها السنوى فى مدينة هاميلتون النيوزلندية عام ١٩٩٨ ، قال باروشا " لم نعد زيد المزيد من الروائع البيثقافية" مشيرًا إلى العروض المسرفة التى ظهرت فى المهرجانات الدولية فى السنوات الأخيرة .

٣- ربما تكون الأجسام التمثيلية قد تواجدت فى نفس المكان والزمان المسرحى ومثلت كثيرًا مسرحيات كلاسيكية ذات موضوعات عالمية (مكان شكسبير اختيارًا شعبيًا) ولكن القصة والخطاب سمحًا للثقافات بالتواجد فى نظام أقام مواضع وقيمًا هرمية. وكانت الفرضية المنطقية فى جميع هذه الأعمال واحدًا . فقد قدمت الدولة المخيفة فريق الإبداع ومول العرض مكاتب فنية حكومية وهيئات دولية وتم تشكيل فريق الممثلين إما طبقًا لحجم الرعاية المقدمة من حكوماتهم أو طبقًا لقدراتهم البدنية على إظهار الاختلافات الثقافية والعنصرية. عرضت مسرحية الملك لير فى مهرجان مسرح الأمم فى سيول فى شهر سبتمبر عام ١٩٩٧، وكان خير مثال للعروض البيثقافية. مول العرض الأمم المتحدة، ومعهد المسرح الدولى، وحكومات أمريكا وكوريا وألمانيا واليابان. كان لير وكورديليا كوريين وكنت أمريكيا، وإيدجار يابانيا، وجلوسيستر ألمانيا ارتدى ممثلاً سيرا

ليون ريشا وفراء وطلاء على الجسد ولم يكونا شخصيتين لهما ادوار . صادف أن تزامنت البروفات مع أزمة العملات الكبرى فى دول الآسيان أواخر عام ١٩٩٧, ويعد مرور ثمانى أسابيع على العروض النهائية فى طوكيو تبنى صندوق النقد الدولى خطة بقيمة ٥٧ مليار دولار لانتشال الاقتصاد الكورى عثرته، وهى أكبر خطة إنقاذ اقتصادى فى التاريخ. كان كنت خادمًا أمينًا ومخلصًا (***king lear 1997***).

٤- تكون فريق تمثيل *Akwanso*الأصلى من رواد روبرتس، ودوريندا هافز ، وجيجزى كامبل، وأكو كادوجو .

٥- الأعضاء الأصليون لفريق توب إند جيرنر هن جوانا باركمان ، وماريا اليس كاسيميرو برانكو، وفينيشيل جيلوت، وبيتش موندراجون، وليليان رابابايوسا، وديساك بوتو وارتى، وبايا إنجرام، وهورتينسيا "تيتشى" ماسيرو، وأليسون ميلز. وكما نبحث فيما بعد أجبرت ديساك بوتو وارنى على الانسحاب من العرض وأخذت مكانها دوروثيا راندال.

٦- فى وقت الكتابة ، اتخذت القوات الأسترالية مواقعها فى إقليم تيمور الشرقية فى إطار قوة متعددة الجنسيات تابعة للأمم المتحدة لحفظ الأمن بعد إجراء تصويت على الاستقلال فى ٣٠ أغسطس , ١٩٩٩ وتدخلت القوات الإندونيسية فى أعمال العنف المؤيدة لجاكرتا والتى قامت بها ميليشيات محلية فى أعقاب الاستفتاء وعند تولى السلطة فى شهر نوفمبر ١٩٩٩ ، تعهد الرئيس المنتخب لإندونيسيا عبد الرحمن واحد بمنح الأقاليم الإندونيسية حكمًا ذاتيًا وتجفيف قبضة الجيش على البلاد .

٧- انظر (*Bhabha 1994 6*)

٨- انظر (*Friedman 1997*) و (*Chow 1991:ch2*) و (*Young 1995*) لمزيد من المناقشات حول التصورات الإشكالية للتهجين .

٩- يستخدم هذا الجزء النظام الغربى للأسماء اليابانية للتوحيد وتماشيًا مع الاستخدام اليابانى المعاصر فى البلدان الناطقة باللغة الإنجليزية .

١٠- شيد العمارة الحكومية لتوفير إقامة للأعداد المتزايدة من المحترفات اللاتى دخلن سوق العمل فى الثلاثينيات. كان هناك ١٥٠ شقة على النمط الغربى وتتألف كل شقة من غرفة واحدة فقط. ولكل فرد شقة، ومنعت الزيارات، وفرض حظر تجول صارم. وتواءم التصميم المعمارى للمبنى مع كل ممارسات الإغلاق والتقسيم والمراقبة التى رآها وذكرها فوكو فى تحليلاته لآليات القوة الفضائية الموظفة فى المصانع والورش والمدارس والسجون المرأة المستقلة الجديدة التى انتقلت إلى هذا النزل الخاص فى طوكيو كانت تخضع لحماة لا علاقة لها بما كانت تتبعه أمها وجدتها .

١١- تأسس " لجنة التهجين" التابعة للمجلس الأسترالى لدراسة طلبات التمويل للأعمال الجديدة التى عبرت الأشكال الفنية التقليدية. وتم إحلال لفظة " مهجن" فيما بعد بلفظة " الوسائل الجديدة".

١٢- " دائرة الرخاء المشترك ، التى تشكلت عام ١٩٤٠، كانت جزءًا لا يتجزأ من فكرة رئيس الوزراء كونو فاميمارو عن " النظام الجديد" الذى تقود بمقتضاه اليابانيون جهد آسيويًا مشتركًا بهدف تحقيق الاكتفاء الذاتى والاستقرار ومقاومة الشيوعية ومقاومة الإمبريالية الغربية فى آسيا" (**Robertson 1998:93 n.3**)

١٣- فى فيلم سايونارا" (*Sayonara 1954*)، وهو الفيلم المبنى على رواية جيمس ميشنر، تقع شخصية مارلون براندو وهو الميجور جروفر فى غرام تاكارازوكا أوتوكوياكو وذلك فى اختلاف جديد عن موضوع "مدام باترفلاى". وعندما أعيد إخراج عملية الرغبة الجنسية المزاحة هذه فى مسرح تاكارازوكا ريفيو فى هوليود رفضت الإدارة التعاون مع العرض (***Robertson 1998:221,n.12***)

١٤- أنكوتو بوته هو الاسم المعطى لقيود بوته والتى طورها تاتسومى هيجيكاتا، وهناك العديد من أشكال البوته تطورت فى الأربعين سنة الماضية حتى أن النقاد يجادلون بعدم وجود توحيد فى العمل الذى يضفى الشرعية على التصنيف الحالى الذى يجمع بين هذه الأشكال فى نوع واحد .

١٥- يذكر أونو ، أشهر الراقصين بحركات البوته ، الملهمات الرئيسية له وهى الدين المسيحى وراقصة الفلامنجو الشهيرة أنطونيا ميرس، ومونيه ، وفريق أطفال الجنة، وأمه. ومن خلال أونو أصبحت هيجيكاتا على دراية بعمل مصممة الرقصات مارى ويجمان وهارالد كريوتسبرج الراقص المشهور عنه غموض عروضه. ومن خلال هيجيكات قدم أونو لأعمال جينيه ، وماركيه دى ساد ، ولوترمون، و أوبرى بيردسلى، وهيمنجواى، وأرتو. من المفارقات أن بعض هؤلاء الفنانين، والذين يبرز منهم ويجمان وأرتو قد استلهموا هم أنفسهم "مصادر شرقية" ، وفى الحقيقة أن واحدًا من أشهر أعمال ويجمان يحمل عنوان "المسيرة الشرقية" (***Takai, intervias 1998***).

١٦- بعد أن حقق أونو وسانطاى نجاحًا نقديًا فى أوروبا وأمريكا أصبحت أكثر من مجرد ظاهرة طليعية فى اليابان. نظم أول مهرجان بوته بعنوان " مهرجان إعادة الاستيراد" فى

وسط مدينة طوكيو عام ١٩٨٥، وبحلول ذلك التاريخ كان هناك ما يزيد على ١٠٠ فرقة بوته فى اليابان و ١٠٠ أخرى بالخارج. وبات من المستحيل حضور مهرجان فنون دولى فى أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات دون أن نشاهد عرضًا للبوته .

١٧- من المسائل المثيرة للجدل ما إذا كانت هذه الفرق تشكل حركة راقصة واحدة . ومن المؤكد أن هيجيكاتا شعرت بأن البوته يتم تسليمها قبل وصولها إلى مرحلة النضج. وبالنسبة إلى كثير من ناقديه تحول الشكل الراقص إلى إثارة.

١٨- واحدة من أشهر تمرينات التحويل التى أنشأتها هيجيكاتا مبنى على الديك. تشرح أوجيما إيتشيرو ذلك قائلة: " كانت الفكرة هى دفع الإنسان إلى الداخل وجعل الطائر يأخذ مكانه. وقد تبدأ بالتقليد ، ولكن التقليد ليس هدفك النهائى. وحين تعتقد أنك تفكر مثل دجاجة فإنك تكون قد نجحت" (*Klein 1988:97*)

١٩- اقتباسات بول بليتيه بخصوص تمريناتها الاستعراضية مأخوذة من نصوص مقابلة أجراها المؤلفان يوم ٣ يونيو ١٩٩٨ فى مونتريال بكندا .

١- تدعم الشركات الكبيرة الآن منظمات الفنون فرق المسرح، والرقص، الأوبرا ، والمتاحف والمهرجانات) بنفس قوة دعمها للمسابقات الرياضية. وليس الدافع غالبًا إنسانيًا أو الاهتمام بالفنون ، ولكنه بدافع الإعفاء الضريبى والدعاية أو الترفيه عن العملاء. "يقول مدير تطوير الشركات الأسترالى كينيث واتكينز إن بعض الشركات ترعى الباليه لحفلات الافتتاح فقط بهدف الترفيه عن العملاء الموجودين ولمقابلة عملاء جدد (*Stricklan 1998:6*) . وكما توضح مارى هيلين فالكون مديرة مهرجان مونتريال لمسرح الأمريكتين أن " الرعاة لا يهدفون إلى دعم الفن، ولكن لأن لديك جمهورًا يهمهم. هذه هى الرعاية ومن السذاجة التفكير بأى صورة أخرى" (مقابلة ١٩٩٨)

٢- هناك نوع من التواطؤ طبعًا فى هذا التسليع ولا نفترض أن كل الثقافات عديمة الحيلة فى تمثيلها. ولا نحمل المسئولية كذلك عن تسليع الثقافات للمهرجانات.

٣- التعريف الرسمى للانجاز فى النساء وارد من المنظمة الدولية للهجرة بأنه الموقف الذى فيه : يتم استغلال امرأة فى بلد ليس بلدها من قبل شخص آخر ضد رغبتها من اجل الربح المالى. وقد يتكون عنصر الاتجار من الترتيب القانونى أو الهجرة غير القانونية من بلد الأصل إلى بلد آخر ، والإيقاع بالضحايا فى البغاء بمجرد وصول الضحية إلى البلد الجديد ، أو استخدام العنف فى إجبار الضحايا أو التهديد باستخدام العنف أو غيره من أشكال القسر الأخرى . (***Migration Information Programne 1995:6***)

٤- يدخل فى تهريب النساء كذلك الزواج وهو ما لاحظه كلود ليفى-ستراوس كوسيلة لتأمين استمرار النظام الاجتماعى (***Levi-strauss1963:309***).

٥- عقوبات تهريب البشر مخففة فى أنحاء أوروبا " فى بولندا لا توجد قوانين محددة تحكم تهريب الأجانب بينما فى تشيكوسلوفاكيا يعتبر تهريب البشر جنحة" (***Migration Information Program 1995:o***)

٦- يشرح دى ستوب أن " بنات الإثارة أرخص كثيرًا ولكن رأس مالهن الثقافى هو أهم عوامل جاذبيتهم. (***de Stoop 1994:105***)

٧- انظر (*Begg 1996:13*) لوصف السيدة مريم كمنتج لمعالجة ثقافية نابعة من الآلهة المصرية إيزيس.

٨- التقاط الجغرافية هى مجموعة الصليب الجنوبية، والأرقام الرومانية للإشارة إلى المهرجان العشرين، والروتاندا (وهى صورة تستخدم كثيرًا لتسويق أديلايد كمنطقة سياحية) .

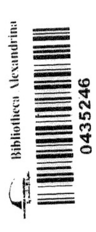
٩- قال الأب جون فليمنج القس الكاثوليكى الذى يقدم برنامجًا جماهيريًا أن حرفى الاكس الكبيرين اللذين يشيرا إلى المهرجان العشرين فى الأرقام الرومانية كانت صلبانًا مقلوبة وهى علامة على عبادة الشيطان (***AN 1997a٥***) .

١٠- نوريس ايانو المؤرخ الثقافى للتراث الاغريقى توصل إلى قراءة جانبى هذا النزاع فى إطار ما بعد الحداثة .

١١- طالب زعماء كنسيون كاثوليكيون بحصول أرثر على تصريح منهم (***DN 1997 a٥***) لاستخدام صورة السيدة مريم أيضًا .

المحتويات

رقم الإيداع ١٤٣٩٦/ ٢٠٠٤
I.S.B.N.
977-305-758-5
مطابع المجلس الأعلى للآثار


Bibliotheca Alexandrina
0435246